STUDII DE STILISTICĂ EMINESCIANĂ

G. I. Tohăneanu

Profesorului
TUDOR VIANU
In memoriam

Scanned with OKEN Scanner

Volumul de față cuprinde două secțiuni bine distincte: prima este în întregime consacrată cercetării amănunțite a limbii și stilului creațiilor eminesciene t i m p u r i i — așa-numitele poezii „de tinerețe" — în timp ce a doua abordează cîteva probleme de ordin stilistic specifice mai cu seamă creațiilor din perioada maturității.

Investigarea întregii producții poetice eminesciene aparținînd anilor 1866—1869 confirmă, în planul lingvistic și stilistic, constatarea pe care academicianul George Călinescu o formulase cu mai bine de trei decenii în urmă: „Credința de pînă mai deunăzi că Eminescu e un meteor, ieșit din neant, ca un miracol, fără nici o legătură cu trecutul, se dovedește falsă. Eminescu e cel mai tradițional poet, absorbind toate elementele, și cele mai mărunte, ale literaturii precedente" /Istoria literaturii române de la origini pînă în zilele noastre, *1941, p. 388/. Numeroase cercetări de istorie literară, întreprinse în ultimele decenii, certifică, prin rezultatele lor, justețea și fecunditatea acestui punct de vedere.*

Cunoscător profund și pasionat al „scripturelor române" tînărul Eminescu receptează și asimilează tradiția poetică a poporului și a veacului său, ilustrată, în primul rînd, de Bolintineanu, Eliade și Alecsandri, dar și de alți numeroși stihuitori, cu nume mai puțin sonore, ale căror încercări, adeseori ingenue, îi stîrniseră totuși interesul și emoția.

Delimitînd, în perioada maximei ei înrîuriri, elementele lingvistice și stilistice ale acestei influențe, m-am străduit să surprind, de fiecare dată, sub crusta mijloacelor de expresie și versificație consfințite de un început de tradiție, licăririle din care avea să crească strălucirea statornică și intensă de mai tîrziu.

Cercetarea reține, așadar, două categorii de fapte: unele — foarte numeroase — îl rînduiesc pe tînărul Eminescu pe linia ascendentă a unei tradiții poetice constituite; altele însă

Scanned with OKEN Scanner

— deocamdată sporadice, dar, tocmai prin aceasta, vrednice de toată atenția — îl opun, într-un anumit sens acestei tradiții, anunțînd, prin originalitatea și ineditul lor, pe cel care avea să înmlădieze și să sporească, într-o măsură incomparabilă, resursele expresive ale limbii poetice românești.

În a doua sa parte volumul înmănunchează trei articole referitoare, așa cum am menționat, la diferite aspecte de ordin stilistic identificabile în creațiile maturității. Sînt cercetate, astfel, pe rînd, valori artistice ale întrebuințării timpurilor și ale alternanței lor, convergența procedeelor stilistice, inclusiv a versificației, în unul și același poem /Din valurile vremii/, în sfîrșit, semnificațiile metaforice — multiple și complexe, uneori simbolice — ale unuia din termenii dominanți în întreaga operă poetică a lui Eminescu /marmură/.

Punînd în valoare cîteva mijloace de expresie familiare poetului în epoca afirmării depline a geniului său, această a doua secțiune prelungește și completează, deocamdată sumar, pe cea dintîi, constituind replica ei firească și necesară.

Dezvoltarea acestui capitol rămîne, pentru autorul rîndurilor de față, o preocupare permanentă și o datorie.

G.T.

Timișoara, octombrie 1964

Partea întîi

Scanned with OKEN Scanner

LIMBA ȘI STILUL POEZIILOR DIN TINEREȚE ALE LUI MIHAIL EMINESCU

Parcă presimțind sfîrșitul său tragic și prematur, Eminescu începe să publice foarte devreme: încă în al șaisprezecelea an al vieții trimite „Familiei", iar revista îi publică, nu mai puțin de șapte poezii, fără a mai socoti că — măcar în formă embrionară — multe altele, atît antume cît și postume, urcă spre aceeași perioadă. Numărul lor crește însă an cu an, rotunjindu-se considerabil pînă în 1870, cînd poetul debutează la „Convorbiri" cu *Venere și Madonă* /15 aprilie/ și cu *Epigonii* /15 august/.

Printr-o serie întreagă de trăsături caracteristice, aceste poezii alcătuiesc în corpul operei eminesciene o unitate de creație bine delimitată, asupra căreia Tudor Vianu stăruise încă cu cîteva decenii în urmă, inserînd în lucrarea sa despre *Poezia lui Eminescu* /1930/ un capitol introductiv intitulat *Atitudini și motive romantice în poeziile din tinerețe*. Delimitarea acestei unități se întemeiază, între altele, pe faptul că influența maeștrilor săi — Bolintineanu, Eliade, Alecsandri —, devenită ulterior pozitivă, este deocamdată neasimilată: cîmpul limitat al inspirației, atmosfera poetică generală, caracterul circumstanțial al unora dintre compuneri, abuzul de neologisme romanice și de formații diminutivale, versificația, structura metrică și strofică, ritmul și rima vădesc cultul entuziast al modelelor, mărturisit cu fervoare în *Epigonii*. Închinîndu-le acele memorabile strofe, poetul își ia, într-un anumit sens, rămas bun de la ele, angajîndu-se pe propriul său drum, întrezărit încă de la început, dar descoperit abia la capătul unor trudnice și neistovite căutări. Poate că tocmai aici rezidă unul din tîlcurile cele mai interesante ale acestui mare poem.

Asemenea argumente, printre multe altele, justifică tratarea laolaltă, într-o secțiune aparte, a limbii și stilului poeziilor din anii 1866—1869. Într-un studiu despre *Limba*

Scanned with OKEN Scanner

poeziilor lui Mihail Eminescu[1], acad. Al. Rosetti procedează în acest sens, intitulîndu-și primul capitol *Limba poeziilor din tinerețe*. În economia generală a lucrării, acest capitol ocupă un spațiu relativ restrîns /7 pagini din 45/, referindu-se mai ales la chestiuni de fonetică și grafie. Cercetătorul are însă meritul incontestabil de a fi intuit existența problemei, sugerînd, totodată, liniile mari ale studierii ei. O altă lucrare, de data aceasta a acad. Tudor Vianu — este vorba de remarcabilul studiu *Epitetul eminescian*[2] — abundă în considerații interesante și subtile privitoare la dezvoltarea în timp a artei marelui poet[3]. Punctul de vedere istoric, adoptat de autor, îl obligă să acorde o anumită atenție și primelor creații eminesciene, dar cercetarea lor se limitează, cum e și firesc, la domeniul strict al epitetului. Se poate astfel vorbi — în legătură cu piesele anilor 1866—1869 — despre o perioadă care, raportată la întreaga viață a poetului, cată să fie numită, nu fără amărăciune, perioada poeziilor „din tinerețe"!

Cercetarea de față se referă în primul rînd la antumele acestor ani, dar nu neglijează postumele datate din aceeași perioadă; de cîte ori a fost necesar s-au luat în considerare notele și variantele cuprinse în volumele I și al V-lea al ediției Perpessicius — neprețuit și indispensabil instrument de lucru — la care trimit, de fiecare dată, citatele din lucrarea de față.

LEXICUL

Eminescu nu a folosit — judecînd după datele pe care ni le oferă statistica — un număr prea mare de cuvinte. Poetul nu caută cu orice preț elementele lexicale rare, iar așa-numi-

---

[1] Publicat, mai întîi, în *Studii lingvistice*, Editura Academiei R.P.R., 1955, p. 33—58, apoi, retipărit în volumul colectiv *De la Varlaam la Sadoveanu*, E.S.P.L.A., 1958, p. 311—356. Citatele noastre din acest articol trimit la *Studii lingvistice*...

[2] Vezi *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., 1955, p. 11—64.

[3] Vezi mai ales capitolul, sugestiv intitulat, *Eminescu în timp*, *lucr. cit.*, p. 48 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

tele formații proprii se pot număra pe degete. Totalul cuvintelor întrebuințate de Eminescu în opera sa antumă abia depășește cifra de 3 600, ceea ce — raportat la bogăția vocabularului limbii noastre — este foarte puțin[1]. Trebuie să ținem seama însă de un fapt: același cuvînt, folosit în două sau mai multe contexte diferite, pare de fiecare dată nou, atît sînt de îndrăznețe și de neașteptate îmbinările în care este angrenat. Cuvintele cele mai firești, cele mai banale, în majoritatea cazurilor foarte vechi, deci tocite prin uzură, sînt regenerate de geniul poetului care ni le redăruie înveșmîntate în strălucitoare straie. Gh. Bulgăr a arătat, într-o contribuție de acum cîțiva ani, uimitoarea bogăție de sensuri pe care o comportă, în poezia eminesciană, epitetul *adînc*[2]. S-a subliniat, de asemenea, mobilitatea semantică și adaptabilitatea la contexte dintre cele mai diferite și a altor cuvinte foarte obișnuite, cum ar fi, de pildă, epitetul *greu*[3]. Apariția — mult așteptată — a *Dicționarului eminescian* va stimula, fără îndoială, cercetările în acest domeniu. Redactorul responsabil al acestui dicționar stilistic — regretatul Tudor Vianu — a și publicat cîteva articole[4], ultimul însoțit de fragmente ilustrative care explică semnificația operei lexicografice amintite.

Capacitatea poetului de a adînci, nuanța și primeni volumul semantic al cuvintelor, angrenîndu-le în asocieri noi și adesea surprinzătoare, îi îngăduie să se adreseze, în creația sa, în primul rînd fondului statornic, popular al limbii. Lexicul unui foarte mare număr din poeziile lui Eminescu impresionează tocmai prin simplitatea, sobrietatea, caracterul firesc al cuvintelor. În sensul acesta, acad. Al. Graur face observații interesante pe marginea poeziei *La steaua*, arătînd că ideile conținute aici — extrem de profunde și de abstracte — sînt totuși expuse de poet într-o

---

[1] Vezi Gh. Bulgăr, *Cuvinte rare în opera lui Mihail Eminescu*, L.R., X /1961/, nr. 1, p. 48 și urm.

[2] *Despre sensurile lui „adînc" în poezia lui Eminescu*, L.R., VII /1958/, nr. 6, p. 51 și urm.

[3] „Scrisul bănățean" nr. 10, 1961, p. 83.

[4] *Dicționarul eminescian*, G.L., nr. 14, 1957; *Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian*, L.R., VIII /1959/, nr. 3, p. 25—33; *Dicționarul limbii poetice a lui Mihai Eminescu*, L.R., X /1961/, nr. 4, p. 297 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

formă foarte accesibilă, cu ajutorul unor cuvinte obișnuite, uzuale[1].

La o asemenea atitudine Eminescu n-a ajuns însă dintr-odată, ci numai după o îndîrjită și migăloasă muncă pregătitoare. Tocmai în aceasta rezidă importanța primelor sale creații, aparținînd anilor 1866—1869: ele ilustrează strădaniile tînărului poet de a se emancipa de sub tirania prestigioasă a modelelor, de a rezista tentațiilor cosmopolite, latinizante sau jargonarde, de a-și crea un stil propriu, profund original, întemeiat pe tot ceea ce era mai valoros în tradiția limbii literare — pe de o parte — și pe izvorul viu și „pururea reîntineritor" al graiului popular — pe de altă parte. Or, tocmai în această epocă, Eminescu plătește un anumit tribut acestor tentații. Fenomenul este străveziu mai ales în lexicul poeziilor zise din tinerețe, iar pregnanța lui se datorește, în parte, întinselor lecturi întreprinse cu frenezie de poet în acești ani, nu numai în românește, ci și în cîteva limbi străine[2]. Lexicul primelor creații oglindește fidel convergența și interferența tuturor acestor factori. După sugestiva expresie a lui Tudor Vianu, Eminescu nu ajunsese încă la „scuturarea podoabelor"[3].

NEOLOGISMELE

Ceea ce frapează — în domeniul lexical — pe cercetătorul poeziilor din tinerețe ale lui Eminescu este, înainte de toate, marele număr de neologisme. Poetul se lasă mai cu seamă ispitit de strălucirea și sonoritatea termenilor de origine romanică, pe care îi risipește cu dărnicie în primele sale creații. Frecvența lor — notabilă în antume — sporește considerabil în postume și în variantele tuturor poeziilor aparținînd acestei perioade. De altfel, este caracteristic faptul că, în epoca imediat următoare Unirii Principatelor, tînărul poet moldovean își găsește principalii maeștri printre scriitorii munteni (Eliade, Alexandrescu), a

---

[1] *Studii de lingvistică generală* /variantă nouă/, Editura Academiei R.P.R., 1960, p. 364.

[2] Vezi G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu*, S.C.I.L.F., V /1956/, nr. 1—2, p. 243 și urm.

[3] *Epitetul eminescian*, în *lucr. cit.*, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

căror limbă poetică se lăsase într-o măsură mai mare străbătută de puternice infiltrații lexicale romanice. Neologismul rămîne însă, aproape în toată această perioadă, mai degrabă o podoabă strict exterioară, fără a se încărca, deocamdată, cu acele valori stilistice superioare pe care le va dobîndi ulterior, în poeme ca *Epigonii* sau *Scrisoarea III*, unde Eminescu îl folosește cu un discernămînt și cu o măiestrie unice, în strînsă legătură cu conținutul acestor două mari poeme, structurat pe o violentă antiteză.

Așa cum arătam mai sus, numeroase sînt neologismele de origine latino-romanică, împrumuturile livrești din latină, italiană, franceză. În majoritatea lor ele făceau parte din lexicul poetic și „distins" al vremii, iar prestigiul lor stilistic se întemeia pe un început de tradiție, statornicit de preferința pe care le-o arătaseră marii scriitori munteni în frunte cu Bolintineanu și Eliade. Cîteva sînt însă, aproape sigur, introduse de Eminescu însuși, căruia clasicii latini, în special poeții, și principalele literaturi romanice îi erau, încă de pe atunci, accesibile[1]. Cum însă identificarea acestora din urmă — fără o cercetare minuțioasă a întregului material lexical al epocii — nu este ferită de riscuri, nu voi constitui, pentru ei, o categorie aparte, ci-i voi alătura celorlalți, alcătuind o listă care rămîne s e l e c t i v ă, așadar susceptibilă de a fi îmbogățită. Criteriul rînduirii termenilor este cel alfabetic; de cîte ori este necesar, se dau indicații referitoare la originea, frecvența lor la Eminescu și la modelele sale. Aproape toate neologismele consemnate mai jos dispar din poeziile maturității; eventuala lor reapariție nu depășește nivelul variantelor sau al postumelor și va fi menționată de la caz la caz:

angel, *s.m.* /„înger"/, în variantele poeziilor *La o artistă*: „*Angelii* o cîntă-n cor" /I 268/, *Horia*: „statua ta sculptată De *angelul* amor" /V 13/; de asemenea, în postuma *Philosophia copilei*: „Stelele toate *angeli* îi par, *Angeli* cu aripi strălucitoare" /IV 12/. Cuvîntul reprezintă un latinism pretențios /*angelus*/, susținut, în parte, de derivatul *angelic* /fr. *angélique*/. La Eminescu, termenul nu suferise încă acea depreciere semantică de mai tîrziu, care îi îngăduie lui Caragiale să-l introducă în cunoscuta tiradă a lui Rică Venturiano: „*Angel* radios! precum am avut onoarea..." /*Opere*, I, E.S.P.L.A., 1959, p. 51/;

[1] Vezi G. C ă l i n e s c u, *lucr. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

anima, *vb.*, foarte frecvent la scriitorii epocii, așa cum arată și dicționarele, merită totuși să ne rețină atenția datorită contextului în care poetul îl întrebuințează, în *Speranța*:

„Așa și speranța — c-un licur ușor,
Cu slaba-i lumină pălindă,
Animă-nc-o dată tremîndul picior..." /I 11/.

Asocierea dintre verbul *anima* și obiectul său direct /*tremîndul picior*/ pare, într-o oarecare măsură, stridentă, dar faptul este caracteristic pentru strădaniile poetului de a înmlădia în mod creator limba;

apatic-ă, *adj.*, într-o variantă a *Ondinei*, este notabil mai cu seamă datorită sintagmei în care este prins: „Cînd ese stelele din ceți *apatece* Pe codrii sfinți..." /V 40/. Merită a fi menționată poziția cuvîntului în final de vers, la rimă. Întrebuințat la feminin plural, adjectivul dobîndește structura metrică următoare: ∪ ⏑ ∪ ∪, prilejuindu-i poetului rima dactilică, atît de frecventă în *Ondina*;

argénteu,-ee, *adj.* /„argintiu", „de argint"/, într-o variantă a *Ondinei*:

„Pe o corabie cu solzi pe pîntece
Veni odat'
Cu pînze-*argéntee* împflate-n cîntece
Lin împărat" /V 41/.

Împrumut livresc din lat. *argenteus*. Sinonimul *argintiu* poate fi identificat în același poem, tot într-o variantă: „... o liră gingașă și *argintie*" /V 32/. Opțiunea pentru unul sau altul dintre cei doi termeni pare a fi determinată, într-o măsură destul de largă, de necesități de ordin metric. Faptul se numără printre cele mai caracteristice pentru creațiile aparținînd perioadei de care ne ocupăm;

astut,-ă, *adj.* /„viclean", „prefăcut"/, tot în variantele poemului romantic *Ondina*: „Te-urăște fățiș or /i/ *astută*" /V 45/. Sîntem, iarăși, în fața unui împrumut livresc din lat. *astutus*, pe care Eminescu îl reia în postuma *Andrei Mureșanu* /1871/: „Apoi este și drept, cuminte Ca proști să ducă greul, *astuții* să domnească" /IV 60/;

aură, *s.f.* /„adiere", „boare"/, într-o variantă a odei *La Heliade*, într-un context de un convenționalism evident: „Ghirlanda ce nuntește cu *aurele*[1] ușoare" /I 258/. Și de data

[1] Trebuie citit: *au-re-le*.

aceasta avem a face cu un latinism /*aura*/, pe care îl găsim încă la Bolintineanu, dar sub formă diminutivată: „șopta sărutării suavei *aurele*“ /I 7/; „al *aurelei* tinerel sărut“ /I 20/; „suave *aurele* se leagănă voioase“ /I 24/[1]. La Eliade, termenul apare atît în traduceri /*Gerusalemme liberata*/ — unde frecvența neologismelor neasimilate este încă mai mare — cît și în creațiile sale originale. Îl întîlnim astfel în tălmăcirea capodoperei lui Tasso: „Din *aură* ușure a cerului...“ /*Opere*, I, 325, v. 609/, dar și în *Mihaida*, Cîntul I, v. 510: „O *aură* ușure îi mîngîie-ncet fruntea“ /*Opere*, I 215/;

belă, *s.f.* /„frumoasă“/ este folosit, cu valoare substantivală, în *Ondina*: „Cîntă cu doliul, ce-l varsă *belele* Cînd plîng de-amor“ /IV 29/. Termenul — întrebuințat și de Eliade în perioada italienizantă — are un pronunțat iz de jargon;

confia, *vb.* /„a încredința“/, în poezia *O călărire în zori*: „De-aș fi mîndră, rîușorul Care dorul Și-l *confie* cîmpului...“ /I 5/. Tînărul Eminescu ține la acest franțuzism de salon /*confier*/, căci strofa în care el se găsește este reluată ca un refren. Pe de altă parte, cuvîntul este introdus abia în forma definitivă, destinată tiparului, a poeziei, lipsind din variantele anterioare: „De-aș fi, mîndră, rîușorul Care dorul *Spune* florilor din foi...“ /I 249, v. 22—24/;

cran, *s.n.* /„craniu“/, într-o variantă a poemului *Mortua est*: „Un *cran* fără creeri...“ /I 300/. Adaptat după fr. *crâne*, termenul prezintă avantajul că — fiind monosilabic — intră mai ușor în structura, destul de rigidă, a versului amfibrahic;

crudel,-ă, *adj.* /„crud“/ face parte din categoria latinismelor savante /*crudelis,-e*/ și este întrebuințat într-o variantă a *Ondinei*, la sfîrșit de vers, pentru a împrospăta rimele: „Cu inima plină de chinul *crudel*“ /V 29, subsol/;

diluviu, *s.n.* /„potop“, „distrugere“/, folosit astăzi doar ca termen tehnic, științific, apare, cu sens metaforic, în *Junii corupți*: „*Diluviul* de foc“ /I 306/. Latinism savant: *diluvium*;

dolos, *adj.* /„perfid“, „viclean“/ ne întîmpină o singură dată, într-una din numeroasele variante ale poemului *Mortua est*: „Acolo amorul nu este un vis N-ascunde otravă *dolosu*-i surîs“ /I 306/. Termenul — fără nici un fel de suport

---

[1] Toate citatele din B o l i n t i n e a n u trimit la ultima ediție apărută și anume: *Opere alese*, vol. I—II, E.P.L., 1961.

Scanned with OKEN Scanner

în românește — reprezintă tot un latinism livresc și savant — *dolosus* — derivat de la *dolus* /„viclenie"/;

ebenin,-ă, *adj.* /„negru ca abanosul"/, epitet metaforic convențional pentru a denumi culoarea de un negru superlativ a părului. Iată un pasaj din *O călărire în zori*:

„Și fața-și ascunde l-a lui sărutare
În păr *ebenin*" /I 7/.

căruia i se poate alătura altul, din *Speranța*:

„Și fața-i umbrește cu păr *ebenin*" /I 12/.

Este interesant de remarcat că cele două texte citate mai sus au o structură lexico-gramaticală asemănătoare. Epitetul pare a se fi impus atenției poetului — foarte tînăr — prin savoarea sa exotică. Familia cuvîntului de bază /*eben*/ este destul de bine reprezentată în latină și franceză, iar adjectivul există de asemenea în ambele limbi. Comparația părului negru cu ebenul este un loc comun în poezia epocii, realizîndu-se fie prin atributul metaforic adjectival, ca la Eminescu, fie prin epitetul prepozițional, ca, de pildă, la Bolintineanu: „Ca mărgăritarul albă Și cu părul *de ebin*" /*Esmé*, I 3/. După 1869 Eminescu renunță pentru totdeauna la acest epitet, obținînd, cu mijloace dintre cele mai simple, efecte artistice net superioare, ca în următorul vers din *Scrisoarea I*:

„Părul ei cel negru-n valuri de mătasă se desprinde"
/I 142/;

eternel,-ă, *adj.* /„etern"/, în postuma *Cine-i?*: „...al mării vis rebel Sfarmă lumile-i de valuri De pămîntul *eternel*?" /IV 23/. Ca și *crudel*, acest franțuzism /*éternel*/ savant, de jargon, constituie un simplu „experiment" al poetului, abandonat foarte curînd. Perpessicius menționează, chiar în notele postumei *Cine-i?*, nemulțumirea lui Eminescu: „... *eternel* șters creion roșu" /V 25/;

finit,-ă, *adj.* /„sfîrșit", „încheiat"/ poate fi identificat într-o variantă a poemului *Mortua est*:

„De-ar fi chiar și altfel...tu ești liniștită
Căci mintea e seacă, gîndirea *finită*..." /I 306; cf. și 303/.

Latinism /*finitus*, *-a*, *-um*/, participiul verbului *finio*, *finire*; poate fi considerat și ca italienism /*finio*/. Oricum

Scanned with OKEN Scanner

e un împrumut livresc, la care poetul n-a renunțat ușor, căci îl întrebuințează și în *Împărat și proletar*:

„Chiar moartea cînd va stinge lampa vieții *finite*,
Vi s-a părea un înger cu părul blond și des".

Antonimul, realizat prin prefixare cu *ne-*, se găsește în *La o artistă*:

„Ești tu nota rătăcită
Din cîntarea sferelor
Ce eternă, *nefinită*
Îngerii o cîntă-n cor?" /I 19/.

Verbul corespunzător — *a fini* — apare, la reflexiv, în *Resignațiune*:

„A suferinței cale spinoasă *s-a finit*" /IV 15/.

Pentru a întregi „familia" — destul de bogată — se cade să amintim și pe *fine*, păstrat, ce e drept, pînă azi, în locuțiunea adverbială *în fine*, dar simțit ca italienism învechit. Este semnificativ că poetul îl folosește într-o poezie ocazională inspirată de moartea lui Eliade, compusă așadar la cîțiva ani după 1869. Intrucît cuvîntul se leagă de cele discutate mai sus, prin apartenența la aceeași familie, am socotit util să-l inserăm în lista noastră:

„Corpul i-l poartă-ntregul pustiu fără de *fine*" /I 261/.[1]

Întreaga poezie este deosebit de interesantă prin suflul ei solemn și profetic — adecvat „bardului bătrîn" — iar tonalitatea generală nu e cu nimic mai prejos de înaripatele strofe din *Epigonii*. Lexicul vădește unele concesii eliadiste, care vor fi discutate cu altă ocazie[1].

Încheind discuția referitoare la acest punct, trebuie consemnat faptul că Eminescu putuse găsi, la unul din cele mai admirate și iubite modele ale sale, mai precis la Andrei Mureșanu, participiul *finit*, întrebuințat cu valoare substantivală: „Îmi prevăd *finitul* meu" /*P.A.*[2], 109/;

flamă, *s.f.* /„flacără"/ apare de mai multe ori, de exemplu în *Amicului F.I.*: „Sufletu-ți arde-n sufletul meu C-o *flamă* dulce, tainică, lină" /I 27/; în postuma *Locul aripelor*:

[1] Pentru traiectoria ascendentă, deși sinuoasă, a admirației lui Eminescu pentru Eliade, vezi interesantele și subtilele observații ale lui Perpessicius /I 256—264/.

[2] Andrei Mureșanu, *Poezii și articole*, E.P.L., 1963, p. 109.

„Astăzi însă nu-s ca *flama* cea profană și avară" /IV 41/. Franțuzism /*flamme*/ savant, neînregistrat în dicționarele noastre. Este interesant că, în franceza secolului al XVII-lea, avea un sens metaforic „prețios", și anume „pasiune", „dragoste înfocată", cu care apare chiar la marii scriitori ai epocii — Corneille, Racine și Molière: „Ma *flamme* par Hector fut jadis allumée" („*Patima* — literal: *flacăra* — mea fu odinioară aprinsă de către Hector") [Racine, *Andromaque*, III 4].

Studiul variantelor ne arată că, în primii ani ai creației sale, Eminescu ținea la acest cuvînt. Într-adevăr, forma anterioară a versului „Astăzi însă nu-s ca *flama* cea profană și avară" suna: „Astăzi însă nu-s ca *focul* cel profan...", așadar poetul a ajuns la *flamă* printr-un proces de selecție sinonimică. Asemenea cazuri sînt frecvente la Eminescu și ele vor forma obiectul unui capitol special. De menționat este însă faptul că *flamă* se ivește și în proza artistică eminesciană, alternînd cu sinonimul său: „Flacăra parcă plutea în aer departe în coridor, purtată ca de o mînă nevăzută; el o urmă tiptil numai în vîrful picioarelor, căci se spăimînta de zgomotul pașilor lui proprii. *Flama*-l conduse pînă la suișul unei alte scări — și dispăru" /*P.L.*, 267[1]/;

freme, *vb.* /„a fremăta"/ este folosit în poezia *Din străinătate*, într-un vers ce se caracterizează printr-o remarcabilă aliterație:

„Cîntarea în cadență a frunzelor ce *freme*" /I 8/.

Acad. Al. Rosetti[2] notează că poetul îl va relua și în poemul postum *Miradoniz*:

„Codrul cel vechi *fremea* împlat de vînt" /IV 32/.

La acestea adăugăm încă un exemplu, nesemnalat pînă acum, tot din perioada care ne interesează, și anume din postuma *Cînd privești oglinda mării*:

„Unda-n plesnetul ei geme
Și Eol
Sună-n papura ce *freme*
Barcarol" /IV 20/.

Latinism savant /*fremo*, *-ere*/, neînregistrat în dicționare.

---

[1] *P.L.* = Eminescu, *Proză literară*, E.P.L., 1964.
[2] *Lucr. cit.*, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

În rîndul aceloraşi epitete convenţionale — foarte frecvente la scriitorii epocii — se încadrează neologismul *gentil*, atestat mai ales în unele postume, cum ar fi *Frumoasă-i*: „Un flutur uşor şi *gentil*“ /IV 5/ sau *Locul aripelor*: „Tu roşind să rîzi *gentilă*“ /IV 41/. Epitetul, fad şi şters în citatele de mai sus, avea să se încarce cu valori expresive neaşteptate cîţiva ani mai tîrziu, în amar ironica descriere a „roiului de ploşniţe“ din *Cugetările sărmanului Dionis*: „Au ieşit la promenadă — ce petrecere *gentilă*“ /I 46/;

grimă, *s.f.* /„grimasă“/ este folosit de poet o singură dată, într-o variantă, destul de bizară, a poemului *Mortua est*:

„Maimuţa de ură nu strîmb-a ta *grimă*
Pe luciul legei nu hohotă crimă“ /I 306; cf. şi 301, v. 57/.

Poetul aspiră aşadar la o lume unde ura „nu-ţi desfigurează chipul“, unde crima nu-şi bate joc de legi; acesta pare a fi sensul versurilor, destul de obscure. Dicţionarele franceze dau, alături de *grimer* şi *grimace*, un substantiv *grime*, de origine italiană, dar cu sensul de „rol de bătrîn zbîrcit şi caraghios; actor care joacă un asemenea rol“. Sensul actual al cuvîntului, acela de „machiaj“, cu care este atestat în dicţionare, pare a fi recent şi răspîndit în lumea teatrelor, cum se vede dintr-un citat din „Contemporanul“, ilustrînd termenul în D.L.R.L.C. E foarte probabil că Eminescu a cunoscut fr. *grime* şi l-a adaptat necesităţilor metrice contextuale, mai ales că derivatul *grimasă* /fr. *grimace*/ apare în *Scrisoarea I*: „... S-a-nţeles de mai nainte, C-o ironică *grimasă* să te laude-n cuvinte“ /I 134/;

ingeniu, *s.n.* /„iscusinţă“, „isteţime“/, în *Resignaţiune*, traducere — curajoasă şi promiţătoare — a poemului schillerian *Resignation*:

„Tu tremuri: Ce sînt oare zeităţile tale?
Slabului plan al lumii scorniri mîntuitoare
Ce-*ngeniul* umanei nevoi a-mprumutat“ /IV 15/.

Pentru a se putea aprecia măiestria cu care Eminescu rezolvă dificultăţile originalului, alăturăm textul german:

„Erzitterst du? Was sollen deine Götter,
Des kranken Weltplans schlau erdachte Retter,
Die *Menschenwitz* des Menschen Notdurft leiht“.

Pentru a reda germanul *Menschenwitz* poetul a recurs la un latinism /*ingenium*/ corespunzător, sprijinindu-se pe

Scanned with OKEN Scanner

existența, deja, în limbă, a altor două neologisme înrudite: *geniu* și *ingenios*, toate urcînd către același etimon, extrem de productiv în latinește, și anume *geno, -ere* „a naște, a produce";

în darn, *loc. adv.* /„zadarnic"/, italienism /*indarno*/, introduce una din strofele poemului *Junii corupți*: „*În darn* răsună vocea-mi de eco repetită" /I 25/. Termenul se regăsește la Eliade, în poemul său epic *Mihaida*, la începutul invocației /Cîntul I, v. 78/, într-un pasaj de un retorism asemănător: „*În darn* o crudă soartă i-alungă nempăcată..." /I 200/. Este util să remarcăm că textele — din Eminescu și Eliade — seamănă ca ton, sînt identice în ceea ce privește structura metrică a versurilor, iar topica locuțiunii adverbiale respective este, și ea, aceeași;

lilii, *s.f. pl.* /„crini"/, în poezia *La Heliade*:

„Ca visul e cîntarea ce-o-ntoană Eol dulce,
Cînd silfele vin jalnic prin *lilii* să se culce" /I 17/.

Latinism livresc /*lilium*, pl. *lilia*/, de o sonoritate suavă, convenabilă contextului în care este încadrat. Cum se va vedea mai departe, Eminescu renunță ulterior la acest cuvînt. Și mai „prețios" e derivatul *lilial* /cf. fr. *lilial*/, pe care l-am întîlnit într-una din cronicile optimistului, semnate de G. Călinescu în revista „Contemporanul";

mandolă, *s.f.* /„mandolină"/, o singură dată, în *Ondina*. Citez întreaga strofă, pentru a se putea stabili sinonimia perfectă cu *mandolină*:

„Pin bolta ferestrei, arcată pompos,
S-aude vibrînd *mandolină*,
Ș-un eco ușor,
Setos, de amor,
Se-neacă-ntr-a *mándolei* strune
Nebune" /IV 33/.

Necesitățile metrice par a fi avut rolul hotărîtor în alternanța *mandolină/mándolă*. Primul nu se putea încadra în schema metrică. Sîntem în fața unui italienism. În versul lui Eminescu trebuie accentuat: *mándolă*. Apare și la Ion Minulescu, accentuat însă *mandólă*, cum arată poziția lui în rimă cu *cupólă*:

„Ca-ntr-o cetate spaniolă
Cînd orologiul din cupolă
Anunță fiecare oră
Printr-un preludiu de *mandólă*" /*Cînta un matelot*/[1];

[1] Ion Minulescu, *Versuri*, E.S.P.L.A., 1958, p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

maratru,-ă, *adj.* /„vitreg", „maşter"/ — neologism strident, neasimilat — ne întîmpină, prima oară, în postuma *Cine-i?* Iată strofa:

„Norul ţipă, marea latră,
Plioscăind de stînci în veci
Şi scheletele de piatră,
În natura cea *maratră*,
Stau bătrîne, slabe, seci" /IV 22/.

Cuvîntul reapare de două ori, dar în acelaşi context, în variantele *Ondinei*: „Pui simţ în natura *maratră*" şi „Eşti simţ în natura *maratră*" /V 44/. Franţuzism: *marâtre*, din lat. **matrastra*, derivat peiorativ de la *mater*. Poetul va renunţa ulterior la el. Raritatea rimelor în *-atră* /vezi *Dicţionarul invers*/ poate să fi fost un argument în favoarea folosirii lui;

marmóreu,-ee, *adj.* /„marmorean", „de marmură", „statuar"/ ne este cunoscut tuturor, dintr-o celebră strofă a *Luceafărului*:

„Din negru giulgi se desfăşor
Marmoreele braţe,
El vine trist şi gînditor
Şi palid e la faţă" /I 172/.

Neologismul e atestat însă şi în variantele poemului *Mortua est*, anterioare anului 1870: „... al morţii *marmoreul* zeu" /I 300/.

E vorba de un latinism rarisim: *marmóreus, -a, -um* /cf. ital. *marmoreo*/. Prezenţa lui în *Luceafărul* explică înregistrarea în dicţionare. Cum nu se dă — în D.L.R.L.C. — decît un singur citat, cel din *Luceafărul*, e greu de înţeles de ce se indică numai accentuarea *marmoréu*, care, teoretic justă, nu e susţinută de practică. Cum se procedează în atîtea alte cazuri, cînd avem dublete accentuale, trebuia indicată la sfîrşitul articolului, înainte de etimologie, şi accentuarea *marmóreu*, singura corectă în citatele de mai sus, indiferent de faptul că, în românește, cuvintele terminate în diftongul *-eu*, atît cele mai vechi, cît şi neologismele, poartă accentul pe silaba finală /vezi şi *Dicţionarul invers*, p. 739 şi urm/. Termenul face parte, aşadar, din categoria celor cîteva neologisme romanice ale epocii, care vor fi reţinute de Eminescu; dovadă frecvenţa lui relativ mare în proza artistică;

Scanned with OKEN Scanner

metalin, **-ă**, *adj.* este absolut sinonim cu *metalic*, cum se vede dintr-o variantă a *Ondinei*: „O tu notă *metalină* Dintr-un cînt de dor" /V 30/. Neologismul e de origine franceză: alături de *métallique*, există și adj. *métallin* cu sensul: „de nuanță metalică". Termenul e destul de rar chiar în franceză. N-ar fi, deci, exclus ca Eminescu să-l fi creat independent, prin analogie cu numeroasele neologisme derivate cu sufixul *-in*;

pompos,**-oasă**, *adj.* — cuprins în *Ondina*: „Prin bolta ferestrei arcată *pompos* S-aude vibrînd mandolină" /IV 33/ — era curent la scriitorii epocii, fiind atestat la N e g r u z z i, A l e c s a n d r i și chiar la C r e a n g ă! Frapantă este însă — la Eminescu — întrebuințarea sa adverbială;

popol, *s.n.*, este un italienism */popolo/* frecvent, atestat și sub forma *popul*, mai apropiată de etimonul latin */populus/*. Cuvîntul apare într-o variantă a poeziei *La Heliade*:

> „Și-n fruntea unui *popol* pierdut în chin — e Mose
> Și sufletul lui mare adînc și îndrăzneț
> Prevede că din sînul pierdutului *popor*
> E viitorul lumei ș-al ei mîntuitor" /I 261/.

Am dat un citat ceva mai amplu, pentru a cuprinde în el alternanța *popol*/*popor*, avantajoasă în poezie datorită structurii metrice diferite a celor două cuvinte: *popor* are o structură *iambică* (⏑ ⏓), iar *popol* una trohaică (⏓ ⏑).

În poezia epocii imediat anterioare, *popol* */popul/* este bine reprezentat. La Eliade îl întîlnim — aidoma ca în textul eminescian de mai sus — în alternanță cu *popor*, în *Mihaida* /Cîntul I, v. 209/: „Aleși formează *popol*, model între *popoare*" /I 206/. Această alternanță se întemeiază, îndeobște, pe criterii m e t r i c e, dovadă și sfîrșitul Cîntului I din *Mihaida*, unde citim, în același context lexical, la numai cîteva versuri distanță /I 218/: „A realța *poporul* /v. 613/, iar apoi: „Și-i așteptăm venirea, ce *popole* realță" /v. 619/.

La Bolintineanu, reținem un singur exemplu dintre multe altele existente: „*Popolii* suspină sub a lor durere" /*O.A.*, I 14/;

profum, *s.n.* /„parfum"/ este un italienism */profumo/*, folosit în două dintre antumele acestor ani, și anume în *O călărire în zori*: „Pe cînd ca *profume* pe blînda ei față Plutesc sărutări" /I 4/ și în *Misterele nopții*: „norul de *profume*" /I 14/. Bolintineanu preferă forma *prefum*: „*prefum*

Scanned with OKEN Scanner

de roze" /*O.A.*, I 20/, „dulci *prefume*" /*ibidem*, 133/ etc. Dicționarele noastre înregistrează cuvîntul, dar ca variantă la *parfum*, ceea ce e discutabil, etimologia fiind diferită;

reflect, *s.n.* are același sens cu *reflex* și pare a fi alcătuit după modelul fr. *reflet*. Cel puțin aceasta este etimologia propusă de D.L.R.M. La fel de plauzibilă mi s-ar părea ipoteza că avem a face cu un derivat postverbal al verbului a *reflecta*. Înainte de *Înger și demon*:

„Abia candela cea tristă cu *reflectul* ei roz-alb
Blînd o rază mai aruncă ce peste-a lui față trece"

/I 50/, cuvîntul e folosit în două variante ale postumei *La o artistă*. Iată una:

„Artistul ce cîntă cu inima-n plîngeri
E ca și *reflectul* ce palida stelă
Desemnă pe frunte d-o undă rebelă
Pe valul amar" /V 47; cf. și 46/.

Termenul reapare în *Cezara*, într-un pasaj saturat de imagini vizuale: „Cînd ajunse în dumbravă, umbra mirositoare a arborilor nalți arunca un *reflect* albastru asupra peliței ei, încît părea o statuă de marmură, în lumina viorie" /*P.L.*, 101/;

sombru, **-ă**, *adj.* trebuie considerat ca o variantă a lui *sumbru*, mai apropiată de etimonul francez *sombre*. Încă înainte de a fi fost folosit în *Epigonii*, într-un vers pe bună dreptate celebru: „Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul *sombru* și regal" /I 35/, cuvîntul apare în *Mortua est*: „Cînd norii cei negri par *sombre* palate" /I 37/ și într-o variantă a poemului *Junii corupți*, sub forma sa actuală: „... arama de moarte purtătoare Cu glasul ei cel *sumbru* răcnește la popoară" /I 277/;

treme, *vb.* /„tremura"/ apare o singură dată, la gerunziu, cu valoare adjectivală, în poezia *Speranța*:

„Așa și speranța c-un licur ușor,
Cu slaba-i lumină pălindă,
Animă-nc-odată *tremîndul* picior" /I 10/.

Latinism foarte rar: *tremo*, *-ere*, poate fi pus alături de *freme* /lat. *fremo*, *-ere*/, care a fost discutat mai sus.

L-am identificat, totuși, la Eliade, în fragmentul tradus din *Gerusalemme liberata* /Cîntul VII, I 3/: „a ei *tremîndă* mînă" /I 306/. Folosirea la gerunziu — atît la Eminescu cît

Scanned with OKEN Scanner

și la Eliade — nu îngăduie să stabilim cu precizie originea latină sau italiană a cuvîntului;

undula, *vb.* /„undui"/, în poezia *Din străinătate*: „valea mea natală, ce *undula* în flori" /I 6/. Mai tîrziu, poetul avea să recurgă la alte forme, derivate pe teren românesc, cum ar fi *undoi* — atestată în proza artistică — și *undoia*, în *Scrisoarea II*: „Vedeam valuri verzi de grîne, *undoiarea* unei iniști" /I 141/.

Cît despre *undoi*, variantă fonetică pentru *undui*, nu încape îndoială că modificarea sufixului /*-ui* > *-oi*/ trebuie să fi fost influențată de asemănarea formală și, într-o oarecare măsură, semantică cu *îndoi* /derivat de la *doi*/. *Undoi* apare, în concurență cu *undula* sau *ondula*, în *De-aș avea*: „Plai rîzînd cu iarbă verde Ce se leagănă, se pierde, *Undoind* încetișor" /I 2/ și în *La Heliade* „bucle... blondine, *undoind*" /I 17/.

Din aceeași categorie fac parte numeroase alte neologisme. Întrucît discuția de pînă acum a fost — pe cît credem — suficientă, vom completa lista cu alte cîteva exemple dintre cele mai caracteristice, fără a le mai însoți, însă, de comentarii, ci făcînd doar trimiterile de rigoare: **amalgam** /*De-aș avea*, I 2/, **azil** /*Speranța*, I 11/, **buclă** /*O călărire în zori*, I 3/, **declina**[1] /*Nu e steluță*, IV 8/, **delir** /*Amorul unei marmure*, I 22/, **fantastic** /*O călărire în zori*, I 3/, **ghirlandă** /*La Heliade*, I 17/, **orgie** /*Amorul unei marmure*, I 22/, *Junii corupți*, I 23, de două ori pe aceeași pagină/, **pleiadă** /*La mormîntul lui Aron Pumnul*, I 1/, **profan** /IV 38, 41, 41/, **rebel** /*Cine-i?*, IV 22/, **roză** /*De-aș avea*, I 2/, **roz-alb** /*O călărire în zori*, I 3/, **rubin** /*O călărire în zori*, I 3/, **sacru** /*Ce-ți doresc eu ție, Dulce Românie*, I 15/, **scheletic** /*Mortua est*, variante, I 300/, **spasm** /*Junii corupți*, I 23 și *Speranța*, I 11/, **stindard** /*Junii corupți*, I 24/, **suvenire**[2] /*Unda spumă*, IV 24/, **talie** /*O călărire în zori*, I 4/, **tandru** /*O călărire în zori*, I 4/, **trombă** /*Junii corupți*, I 24/, **uragan** /*Junii corupți*, I 24/, **vergină**[3] /*O călărire în zori*, I 5/, **voal** /*O călărire în zori*, I 3/.

*

[1] Cu sensul de „a se prăbuși".

[2] Atestat și sub forma articulată: *suvenirea* / *Amorul unei marmure*, I 20/.

[3] Bolintineanu recurge și la forma veche, *vergură*.

Scanned with OKEN Scanner

Fără să-și fi propus să trateze exhaustiv materialul, lista întocmită mai sus reunește un mare număr de neologisme romanice, cît se poate de caracteristice perioadei de debut a marelui poet și, în general, curente în lexicul poetic al vremii, cum arată cele cîteva paralele stabilite cu Bolintineanu, Eliade, Alecsandri, Mureșanu și alții. În ceea ce privește originea, cele mai numeroase provin din franceză /**confia**, **crudel**, **eternel**, **maratru**, **sombru**/. Nu e greu de constatat că acestea sînt și cele mai stridente. Altele provin din italiană /**belă**, **mandolă**, **profum**/, iar cîteva direct din latinește /**astut**, **freme**, **ingeniu**, **treme**/. În cazul unor adjective ca **argenteu**, **marmoreu** etc. obîrșia lor — italiană sau latină — nu se poate stabili cu precizie, întrucît în ambele limbi formele sînt foarte asemănătoare, iar accentuarea identică. În aceeași situație se află **flamă**, a cărui origine poate fi căutată, la fel de bine, în latină /*flamma*/ ca și în franceză /*flamme*/. Conținutul semantic nu ne este, de data aceasta, de nici un folos, căci sensul figurat — de „pasiune", „dragoste" — se dezvoltă atît în franceză /secolul al XVII-lea/, cît și în poezia lirică latină /la Catul, de exemplu/.

Dintre neologismele înregistrate mai sus, multe sînt stridente, neasimilate și, de aceea, caduce /**astut**[1], **dolos**, **maratru**/. La acestea, ca și la numeroase altele, poetul renunță definitiv în creațiile din perioada maturității. Puținele neologisme din această categorie, care subzistă și mai tîrziu, nu depășesc, de obicei, nivelul postumelor și al variantelor. Este semnificativ faptul că, încă din această primă epocă a creației eminesciene, asemenea neologisme apar destul de sporadic în poeziile antume, în schimb, revin cu insistență în variante și în postume, ceea ce dovedește — încă de pe atunci — gustul sigur al poetului și simțul său selectiv în materie de limbă[2]. În ciornele și în încercările sale, Eminescu — încă foarte tînăr — se lasă furat de tentații inovatoare originale, orbitoare prin strălucirea lor, dar, cînd este vorba să-și publice poeziile, el învederează un înalt simț de răspundere, cumpănind îndelung și renun-

[1] În legătură cu acest termen, ca și cu altele etimologic înrudite /a s t u ț i e, a s t u ț i o s etc./ vezi și observațiile lui I. C r e ț u, în recentul său articol *Cîteva aspecte deosebite ale limbajului eminescian*, L.R., nr. 3, 1964, p. 199.

[2] Tocmai de aceea partea finală a *Scrisorii III* abundă în neologisme, de o mare forță expresivă.

Scanned with OKEN Scanner

ținînd, de cele mai multe ori, la unele elemente lexicale prea bizare. Cunoașterea și studierea lor ni se pare totuși de o reală importanță pentru o mai justă apreciere a uriașului drum parcurs într-un răstimp atît de scurt de poet, pentru reliefarea rîvnei căutărilor sale întru aflarea cuvîntului „ce exprimă adevărul".

Împrumuturile de altă origine decît cele latino-romanice sînt relativ puține în această perioadă. Notabile sînt cele cîteva germanisme, foarte bine asimilate. E cazul lui **orcan** /„uragan"〈germ. *Orkan*/, astăzi învechit, atestat în *Amicului F.I.*: „ale patimilor *orcane*" /I 26/ și în *Speranța*: „*orcanul* ghețos" /I 12/. Tot de două ori e folosit **talar** /„mantie"〈germ. *Talar*/, și anume în *La o artistă* /I 19/ și în *Speranța*: „negru *talar*" /I 11/. Citatele de mai sus arată că ambele împrumuturi germanice menționate aici —*orcan* și *talar* — se găsesc în aceeași poezie, în *Speranța*. Faptul devine semnificativ îndată ce ne amintim că *Speranța*[1] este influențată de poezia cu același titlu /*Hoffnung*/ a lui Schiller.

Un alt germanism din această perioadă este **flor**, care apare destul de des, de pildă în *O călărire în zori*:

„...Fugarul ușor
S-aruncă, nechează de spintecă-n pripă
Al negurii *flor*" /I 4/.

Sensul contextual este acela de „țesătură", „mreajă". În poezia *La o artistă* cuvîntul reapare cu înțelesul, obișnuit în germană, de „înflorire": „al aplauselor *flor*" /I 18/. Mai tîrziu, Eminescu recurge încă o dată la acest termen, dar numai în variantele poemului *Strigoii*:

„Răsfrîngerea luminii prin *florul* negru, fin" /I 439/;
„Pe-oglinzi de marmuri negre e răspîndit un *flor*" /I 445/.

În ambele cazuri nuanța semantică este apropiată de cea din versurile discutate anterior.

Pentru că este reluat mai tîrziu, în sonetul *Veneția*, se cade să încadrăm aici și substantivul **portal** /germ. *Portal*/ din următorul vers din *Junii corupți*: „În două părți infernul *portalele*-și deschide" / I 25/.

În sfîrșit, **rună** /〈germ. *Rune*/, atestat într-o variantă a poeziei *La Heliade* /I 262/, încheie seria germanismelor.

[1] Vezi N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. I, 1934, p. 129.

Scanned with OKEN Scanner

Poemul *Junii corupți* — de o structură lexicală foarte compozită — oferă și exemplul unui turcism, **hurie** /„fecioară musulmană"/, întrebuințat cu un sens peiorativ, cum se vede din context: „*hurii* neruşinate ce chiue-a orgii" /I 23/. Termenul fusese deja folosit de Bolintineanu, Eliade și Alecsandri /vezi CADE, *s.v.*/.

Repartizarea cantitativă a neologismelor diferă de la o poezie la alta, în funcție de conținut. Marele număr de neologisme ce apar în *O călărire în zori*, *Ondina* și *Junii corupți* se explică prin caracterul romantic, respectiv satiric, al acestor trei poeme. Neologisme de tot felul abundă în traducerile din Schiller. În *Resignațiune*, de pildă, efortul poetului de a reda cît mai fidel originalul duce la îndrăzneli lexicale concretizate prin unele formații proprii dar, mai ales, printr-o adevărată profuziune de neologisme. Iată cîteva, în ordinea în care apar /IV 14—16/: **nedisigilat**, **voalat**, **enigmă**, **espatriat**, **a fini**, **divin**, **a adora**, **avis**, **obligațiune**, **termin**, **cambiu**, **esista**, **caos**, **plan**, **ingeniu**, **uman**, **febră**, **delir**, **a recompensa**, **cadavru**, **frenesie**, **recompensă**, **sferă**, **geniu**, **a acorda**, **a destina** etc.

Traducerile de mai tîrziu — *Mănuşa* /după Schiller/ și în special *Foaia veștedă* /după N.Lenau/ — oferă însă un număr infim de neologisme. Astfel, ultima poezie, în cele 28 de versuri ale sale, cuprinde doar un singur neologism, în ultimul vers, **repaos**, și acesta foarte bine asimilat încă din epoca poetului; procesul de „scuturare a podoabelor" se desăvîrșise între timp.

Așa cum arată acad. Al. Rosetti în studiul său referitor la *Limba poeziilor lui Mihail Eminescu*, în perioada maturității sale neologismele sînt perfect adaptate materialului de limbă. Citînd în sprijinul afirmației sale o observație a acad. G. Călinescu[1], autorul afirmă, pe bună dreptate, că, în această perioadă /a maturității/, „Eminescu... alătură neologismul de un termen existent în limbă, încorporîndu-l astfel în tezaurul limbii române"[2].

Această remarcă — pe de-a-ntregul justă pentru epoca maturității — ar trebui, cel puțin în parte, extinsă și asupra perioadei de care ne ocupăm. Iată cîteva exemple de asemenea îmbinări, mai întîi din poezia *Din străinătate*:

---

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. IV, București 1936, p. 133.

[2] Acad. Al. Rosetti, *lucr. cit.*, în volumul „Studii lingvistice", p. 50.

„*natala* mea vîlcioară", „valea mea *natală*", „*melodică* șoptire", „*poetice* șoptiri", „a codrului *tenebră*", „poetic *labirint*", „*cristalul* pîrăului", „visări *misterioase*" etc. Apoi: „*candida*-i vîlvoare" /I 15/, „*diádemă* de spini" /I 28/, „*feeric* otar" /I 299/ și „murmur *feeric*" /IV 33/, *interpret*-a cereștilor plîngeri /IV 35/, „blestemul *mizantropic*" /I 23/, „fruntea... *pală* /I 37/, „fața *pală*" /IV 22/, „steaua *radioasă*" /IV 10/, „de lacrimi *tezaur*" /I 3/.

Pentru a încheia acest capitol, o ultimă observație: neologismele prezentau și un avantaj de ordin t e h n i c — ca să zicem așa — datorită relativei instabilități în accentuarea unora dintre ele. Lăsînd la o parte termeni ca *argénteu*, *mándolă*, *marmóreu* — discutați mai sus — se cade să amintim aici cazul unuia și aceluiași neologism, accentuat diferit de la o poezie la alta sau chiar în cuprinsul unei singure poezii. Un exemplu, în acest sens, îl constituie substantivul *geniu*, accentuat și *géniu*, și *genìu* în aceeași poezie /*La mormîntul lui Aron Pumnul*/. Iată versurile: /I 1/:

„Te-ai dus, te-ai dus din lume, o! *géniu* nalt și mare"
„... Căci ah! *genìul* mare al deșteptării tale..."

Aceeași accentuare apare, la plural articulat, în *Speranța*:

„Văzînd cum *genìile* morții se-nclin" /I 11/.

În continuare dăm numai neologismele respective, indicînd accentuarea lor corectă în vers, mai ales că, uneori, ea este menționată și de editor: *átom* /IV 8/; *bálsam* /I 3/ și *balsàm* /IV 15/; *diádemă* /I 28/ și *diadèm* /I 21/; *égală* iubire /IV 16/; *púrpură* /V 38/ și *purpùr* /I 3/; *paránimfă* /I 11/; *simmètria* /V 30/; *tímid* /V 39 și 40/; *tíran* /IV 15/; *vérgină* /IV 29/; dar *vergìnă* /I 5/; *zefìr* /I 18/, dar *zéfir* /IV 3 și 28/.

La sfîrșitul acestui capitol se impun cîteva concluzii:

Lexicul poeziilor din tinerețe abundă în neologisme. Unele dintre aceste neologisme, relativ puține, reprezintă împrumuturi stridente, neasimilate. Neologismele de acest gen se găsesc însă mai ales în postume și în variante; ele apar mult mai rar în poeziile antume. Repartizarea cantitativă a neologismelor este inegală, de la o creație la alta, în funcție de conținut și de unele coordonate caracteristice ale operei respective. Multe neologisme sînt, încă din această perioadă, pe deplin asimilate. Instabilitatea accentuală a unor neologisme este fructificată de poet în repetate rînduri.

Scanned with OKEN Scanner

Din punct de vedere teoretic sînt, și aici, valabile unele generalizări făcute la începutul lucrării de față. Am arătat atunci că Eminescu preferă formării de noi cuvinte și, deci, creațiilor personale, derivarea semantică, valorificînd, pe cale contextuală, valențele expresive ale cuvintelor din fondul vechi al limbii. Această atitudine nu exclude însă, în anumite situații, creațiile personale care, relativ puține în ansamblul operei eminesciene, sînt ceva mai numeroase în poeziile epocii 1866—1869. Și în această privință marele faur își pregătește uneltele, căutîndu-și cu înfrigurare drumul. Tentația inovațiilor propriu-zise este, deocamdată, puternică, deși bunul simț și gustul lingvistic al poetului i se împotrivesc încă de la început cu vigoare. Cercetînd cu atenție întregul material poetic al acestei epoci am găsit totuși cîteva derivate neobișnuite, interesante mai ales în perspectiva desăvîrșirii ulterioare a stilului eminescian. Trebuie să arăt că, în majoritatea lor, ele nu sînt menționate în studiul amintit al acad. Al. Rosetti și este firesc să fie așa, întrucît, în economia lucrării respective, poeziile din tinerețe ocupă un spațiu relativ restrîns. Autorul însumează capitolului *Formațiuni proprii* „nu numai creațiile de cuvinte ale lui Eminescu..., ci și modificările de natură morfologică, care sînt cele mai numeroase“[1]. Fără a exagera rolul unor asemenea derivate, socotim că ele merită să fie puse în lumina cuvenită. Pentru a avea o imagine de ansamblu a lexicului eminescian din această perioadă, le-am grupat aici, chiar dacă formarea cuvintelor este, în primul rînd, o problemă de morfologie. Iată acum lista elementelor lexicale respective, cuprinzînd derivate sau compuse rare, dintre care cîteva[2] pot fi socotite creații proprii ale poetului:

---

[1] Acad. Al. Rosetti, *lucr. cit.*, p. 52.

[2] Întrucît, fără cercetarea minuțioasă a întregului material de limbă al epocii, este foarte greu — cel puțin în unele cazuri — de făcut afirmații tranșante în problema creațiilor proprii, nu rezerv, pentru acestea din urmă, un capitol separat, ci le tratez laolaltă cu derivatele în general.

Scanned with OKEN Scanner

binezice, *vb.*, apare în poezia *Din străinătate*:

„Să pot a *binezice* cu mintea-nflăcărată
Visările juniei, visări de-un ideal" /I 8/.

Cuvîntul reprezintă, fără îndoială, un calc după lat. *benedicere*, format după modelul lui *binecuvînta*. Este interesant că în varianta, *mai tîrzie*, din submanuscrisul *Marta* /I 250/, cît și în diferitele straturi redacționale ale marelui poem postum *Codru și salon* — al cărui punct de plecare îl constituie, incontestabil, tot *Din străinătate* /vezi IV 318—323 și V 267—287/ — cuvîntul nu mai apare. Oricum, chiar dacă poetul a renunțat la el, verbul nu era străin de spiritul limbii noastre, care — săracă în resursele „compunerii" — cunoaște totuși relativ numeroase cuvinte compuse cu ajutorul adverbului *bine*: *binecrescut*, *binecuvînta*, /de unde: *binecuvîntare* și *binecuvîntat*/, *binefacere*, *binefăcător*, *binețeles*, *binemerita*, *binevenit*, *binevoi*, *binevoitor* etc., ca să nu mai vorbim de cele alcătuite cu ajutorul adjectivului feminin corespunzător /*bună*/ sau al antonimului său /*rău*, *rea*/. Este atestat și la Eliade;

dismețit,**-ă**, *adj.* /„trezit la realitate"/ este folosit într-un pasaj din *Junii corupți*: „...pasărea de zboru-i din ceruri *dismețită*" /I 25/ și este reluat, mai tîrziu, în *Venere și Madonă*:

„Dar azi vălul cade, crudo! *dismețit* din visuri sece
Fruntea mea este trezită de al buzei tale-ngheț..." /I 30/.

Poetul creează, așadar, un nou antonim al lui *amețit* /⟨lat. *ammattire⟨mattus* „beat"/, căci cel existent — *dezmeticit* /⟨lat. *dismatticire*/ — deși urcă la același etimon latin /*mattus*/, prezenta, în cazul de față, anumite inconveniente metrice — o silabă în plus — ceea ce face, de altfel, ca simetria silabică perfectă a cuvintelor create de la o rădăcină comună, cu ajutorul prefixelor antonimice[1], să nu fie respectată.

Procedeul acesta, care corespunde perfect legilor derivării în românește, îi stă la inimă poetului. Dovadă un cunoscut pasaj din *Epigonii*:

„Ce e cugetarea sacră? Combinare măiestrită
Unor lucruri nexistente; carte tristă și-ncîlcită,
Ce mai mult o *încifrează* cel ce vrea a descifra" /I 36/.

---

[1] De exemplu: *îm-bră-ca* — *dez-bră-ca*
în-ve-li — *dez-ve-li*
în-do-i — *dez-do-i* etc.

Scanned with OKEN Scanner

Aici, simțind nevoia unui antonim pentru verbul *a descifra*, Eminescu recurge, în mod foarte firesc, la o creație personală deosebit de reușită și ușor inteligibilă: *a încifra*, cu sensul transparent de „a încurca", „a încîlci".

Ar putea fi adus în discuție și derivatul *deszice* din *Mortua est*:

„Ce-un secol ne zice, ceilalți o *deszic*" /I 40/, unde avem o altă pereche antonimică — *zice*: *deszice* (bazată, de data aceasta, pe opoziția *des-*/zero). Acad. Al. Rosetti însumează pe *deszice* formațiilor proprii[1], dar dicționarele noastre văd în el o variantă fonetică a lui *dezice* care este atestat încă înainte de Eminescu, de pildă, la Bolintineanu[2].

Într-o epocă mult mai tîrzie — în poezia *Cu mîine zilele-ți adaogi* — poetul întruchipează, după același procedeu, verbul *dișterne*, ca antonim al lui *așterne*. Iată strofa:

„Priveliștile sclipitoare
Ce-n repezi șiruri se *dișternu*,
Repaosă nestrămutate
Sub raza gîndului etern" /I 205/.

Sensul verbului este acela de „a se desfășura".

Acad. Al. Rosetti[3] consideră că și de data aceasta Eminescu „creează". La fel de plauzibilă mi se pare, însă, ipoteza că ne aflăm în fața unei variante fonetice a verbului *deșterne* cu sensul primitiv de „a strînge", „a ridica așternutul de pe pat sau fața de masă cu obiectele rînduite pe ea" /atestat și în poezia populară/, din care s-a dezvoltat, ulterior, sensul — la reflexiv — de „a se întinde, a se desfășura, a se succeda /pe dinaintea ochilor/"[4]. Acest al doilea sens — prevăzut cu mențiunea rar în D.L.R.L.C. — este identificabil totuși și la Beldiceanu:

„Sub un cer fără lumină marea-n valuri *se deșterne*".

Data cînd apare prima ediție a poeziilor lui Beldiceanu este 1893[5], adică exact două decenii mai tîrziu decît poezia *Cu mîine zilele-ți adaogi*, care, deși elaborată

---

[1] *Lucr. cit.*, p. 348.

[2] Vezi D.L.R.M. și D.L.R.L.C., *s.v.*; în acesta din urmă, alături de citatul din *Mortua est*, se adaugă și citate din Ispirescu și Bolintineanu.

[3] *Lucr. cit.*, p. 348.

[4] Vezi D.L.R.L.C., *s.v.*

[5] N. Beldiceanu, *Poezii*, „Șaraga", Iași, 1893; a doua ediție apare la București în 1914.

încă mai înainte, vede lumina tiparului abia în decembrie 1883, în volumul editat de Maiorescu[1].

Independent însă de aceste amănunte cronologice — care, totuși, își păstrează, într-o asemenea discuție, tîlcul lor — important de precizat mi se pare altceva. Cuvîntul exista, deci nu a fost c r e a t de Eminescu sau de Beldiceanu. Angrenîndu-l într-un context nou, marele poet i-a conferit valori semantice neașteptate, pe baza unui procedeu specific creațiilor din perioada maturității sale, acela al d e r i v ă r i i s e m a n t i c e.

În fine, pentru a pune capăt discuției privitoare la creațiile unor „perechi antonimice", trebuie să citățm un pasaj din interesanta traducere schilleriană *Resignațiune*:

„Odată numai Maiul vieții înflorește
La mine-*a desflorit*" /IV 14/.

Poetul recurge la derivatul *desflori* pentru ca, împreună cu *înflori*, să asigure redarea fidelă, în românește, a perechii antonimice din originalul german (*blühen*: *abblühen*):

„Des Lebens Mai *blüht* einmal und nicht wieder,
Mir hat er *abgeblüht*". /IV 14/.

Am insistat mai mult asupra acestor fapte pentru a arăta că — și atunci cînd „inovează", în sensul propriu al cuvîntului — marele poet recurge la formații în spiritul derivării în limba noastră, și ușor inteligibile în context;

concurge, *vb.* /„a curge laolaltă", „a se împreuna"/ este într-adevăr ceea ce filologia veche denumea un h a p a x. Cuvîntul apare, așadar, o singură dată, într-una din variantele *Ondinei*:

„Și-apoi cum culorile le-adun-un soare
Concurg cîntările într-o cîntare..." /V 31/.

Ulterior poetul reia aceste versuri, dezvoltîndu-le și renunțînd la verbul *concurge*:

„Și cum colorile ce se îmbină
Naște a soarelui albă lumină,
Astfel din vocile răsunătoare
Curge-astă mistică, dulce cîntare" /IV 31/.

[1] Vezi vol. III, p. 166 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

Aspectul oarecum frapant al acestui derivat provine din faptul că prefixul *con-* apare mai mult pe lîngă neologisme și destul de rar pe lîngă cuvinte din fondul vechi al limbii. Putem cita totuși unele formații — relativ recente — în care *con-* tinde să devină productiv: *conlocui*, *conlucra*, *conșcolar*, *conviețui*[1]. Așadar, și de data aceasta, inovația eminesciană — deși stridentă, dovadă că poetul a abandonat-o — merge pe un făgaș posibil, fără a silnici cîtuși de puțin specificul derivării în românește;

coráliu,-e, *adj.* /„de coral", „de culoarea coralului"/ este o creație curioasă mai ales datorită accentului — situat, din motive rimice, pe rădăcină, nu pe sufix — căci, altfel, derivatul este posibil, limba română creînd numeroase adjective metaforice cu ajutorul sufixului *-iu* /*arămiu*, *portocaliu*, *trandafiriu*, *vișiniu* etc./. Epitetul apare de două ori într-o variantă a poemului postum *Ondina*:

„Ondină palidă, gură *corálie*
Ochii ce mint
Copil de marmoră cu naltă talie
Cu strai de-argint"

și, tot acolo:

„Cu fața palidă, buze *corálie*
Cu ochiul blînd" /V 42/.

Este interesant că poetul reține metafora, dar o realizează — mai tîrziu — cu alte procedee, anume cu ajutorul unui atribut substantival prepozițional, construcția pierzînd astfel orice stridență. Este vorba de poezia *Kamadeva*:

„El veni, copilul mîndru,
Călărind pe-un papagal
Avînd zîmbetul fățarnic
Pe-a lui buze de *coral*" /I 236/.

În poeziile din perioada maturității Eminescu preferă îndeobște epitetul realizat prin substantiv cu prepoziție, care prilejuiește o exprimare mai directă, mai concretă a imaginii, decît cel adjectival /cf. „păr *de aur*", „codri *de aramă*", „pădurea *de argint*" etc./. Dar aceasta este, în

[1] Cele mai multe sînt însă alcătuite după modele străine /vezi D.L.R.M./. Așa, de pildă, *conlucra* e făcut după fr. *collaborer*, *conlocui* după *cohabiter* etc. Asemenea formații pot fi deci considerate drept *calcuri parțiale*.

primul rînd, o problemă de stilistică, asupra căreia vom reveni la momentul cuvenit.

Dintre derivatele cu prefixul *în-* cel mai curios este **însupt,-ă**, *adj.* /=„supt"/, care apare în următorul context: „buza *însuptă* de dor". Adăugarea prefixului este de data aceasta dictată de necesități pur metrice. Ar mai trebui să citățm aici participiul *îndeliratâ*, într-o variantă a poeziei *La o artistă* /V 47/, cu sensul, probabil, de „înnebunită /de dor, de patimă/".

Interesantă este, mai ales, formația *a se îninima*, cu sensul de „a prinde curaj", „a se însufleți", creată, fără îndoială, după modelul acestuia din urmă, pornindu-se de la sinonimia aproximativă a cuvintelor de bază */inimă* și *suflet*/ și recurgîndu-se la aceleași mijloace derivative /prefixul *în-* și sufixul verbal *-a*, corespunzător lui *-i*/. Iată textul, tot din *Ondina*: „Eroi *se-ninimă* și plîng femeile..." /IV 29/. Tot aici amintim adjectivul *înzeit, -ă*, folosit în *Junii corupți*:

„Din nou prin glorii calcă cu fața *înzeită*
Poporul împărat" /I 24/.

Cuvîntul, înregistrat de dicționare la Alecsandri /vezi *CADE*, *s.v.*/, este plăsmuit după modelul lui *îndumnezeit*, atestat, acesta din urmă, înainte de Eminescu /vezi D.L.R.L.C., *s.v.*/. Pe lîngă participiul-adjectiv, dicționarele menționează verbul corespunzător */îndumnezei*/, cît și substantivul derivat */îndumnezeire*/, cîteșitrele formații de un pronunțat caracter livresc /vezi, în D.L.R.L.C., citatele, *s.v.*/, pe care, de altfel, îl prezintă și derivatul eminescian;

mormîntar,-ă, *adj.* /„de mormînt"/ apare o singură dată, în *Ondina*:

„Și prin neguri *mormîntare*
Privesc fața mea de mort" /IV 33/.

Derivate cu *-ar*, în care sufixul să aibă o asemenea valoare, nu am găsit. Poziția — în rimă — a cuvîntului pare a fi fost hotărîtoare în crearea acestui derivat;

puteric,-ă, *adj.* /„puternic"/ trebuie privit ca un derivat „latinizant", întrucît sufixul de origine slavă *-nic* este înlocuit cu *-ic*, de origine romanică. Îl găsim tot în *Ondina*: „zboru-i *puteric* și mare" /IV 28; cf. V 35, note/;

răsgeme, *vb.*, derivat cu un prefix */răs-*/, aici intensiv, revine de cîteva ori în poeziile acestei perioade. Cuvîntul este semnalat de acad. Al. Rosetti care îl identifică în *La o*

Scanned with OKEN Scanner

artistă: „... lira sfărîmată, /Ce *resgeme*-ngrozitor" /I 268/ și într-o variantă din *Mortua est*: „... bulgării negri căzînd pe sicriu / *Resgem* un discîntec lugubru, pustiu" /I 304/. În acest ultim citat trebuie subliniată și construcția tranzitivă a verbului /*resgem* un discîntec/. La exemplele menționate de Al. Rosetti mai poate fi adăugat cel puțin încă unul, dintr-o variantă a *Ondinei*: „*Resgeme* și cade în brîncă Pe stîncă" /V 29/.

Deși puține, derivate cu *răs-* intensiv există în românește: *răscoace* /mai ales la participiu: *răscopt*/ și *răsputeri* sînt exemplele cele mai convingătoare[1]. Derivatul eminescian, chiar dacă poetul a renunțat mai tîrziu la el, nu este, prin urmare, cîtuși de puțin strident, încadrîndu-se într-o categorie, ce e drept, slab reprezentată, dar existentă;

resălta, *vb.* apare de două ori, și anume în *Misterele nopții*: „Cîte inimi în plăcere Îi *resaltă* ușurel" /I 13/, și în *La Bucovina*: „Rîuri *resăltînde*" /I 9/. Valoarea prefixului pare, și de data aceasta, slab intensivă, sensul derivatului fiind foarte apropiat de al verbului neprefixat /*sălta*/. Necesitățile metrice trebuie să-și fi spus și ele cuvîntul. Termenul nu este înregistrat în dicționare. Îl găsim totuși într-o listă de derivate cu prefixul *re-*, spicuite la Eminescu de Gh. Bulgăr[2].

Formațiile prefixate cu *răs-*, dar mai cu seamă cele cu *re-* par a fi preluate de la Eliade, care, în creațiile sale poetice, manifestă o evidentă predilecție pentru ele.

Creațiile proprii mișună, în schimb, în traducerile efectuate de poet în această epocă, iar numărul lor mare se explică prin necesitatea de a stabili echivalențe perfecte cu originalul. Un exemplu tipic îl constituie versiunea românească a poemului schillerian *Resignation* /Resignațiune/. Am discutat, mai sus, verbul a *desflori* creat prin antonimie cu *a înflori*, pentru a reda perechea antonimică *abblühen*: *blühen* din originalul german. Iată, în ordine alfabetică, alte cîteva exemple de formații proprii /IV 14—16/:

derîzător, *adj. verbal*, în versul: „Isteț glumea o oaste de șerpi *derîzătoare*", care redă cu multă fidelitate versul german: „Frech witzelte das Schlangenheer *der Spötter*" —

---

[1] Vezi și Gh. Bulgăr, *Prefixul răs- în limba română*, în *Studii și materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română*, vol. II, p. 67—78. Lista amintită se găsește la p. 76.

[2] Gh. Bulgăr, *Prefixul re- /ră-/*, în *Studii și materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română*, vol. II, p. 17—28.

Scanned with OKEN Scanner

cuvînt cu cuvînt: „... oastea de șerpi a *batjocoritorilor*". Numele de agent *derîzător* pornește de la un neatestat *derîde*, posibil totuși, mai ales că infinitivul lung *derîdere* /„batjocură"/ apare chiar la unii scriitori ai secolului al XIX-lea, alături de *deriziune*, ambele după modelul fr. *dérision*. Această creație lexicală este semnificativă pentru iscusința cu care poetul era în stare să-și supună mijloacele lingvistice, înmlădiindu-le potrivit necesităților exprimării;

împuterire, *s.f.* /„împuternicire", „scrisoare de împuternicire"/ redă germ. *Vollmachtbrief* în versul: „Primește-*mputerirea*-mi fortunei adresată". Substantivul reprezintă infinitivul lung al verbului *împuteri*, creat de Eminescu, pornind de la *putere*, cu sufixul verbal *-i* și cu prefixul *în-*, după modelul lui *împuternici*, derivat, acesta din urmă, de la *puternic*.

Mai amintim, în continuare, *încămătare* — derivat de la *cămătă-înurieșit* /„A spaimelor-ne proprii umbră-*nurieșită*"/, participiu-adjectiv de la un verb posibil *înurieși*; *nedisigilat* — redînd participiul *unerbrochen* din originalul german, și altele[1].

O mențiune specială în *Ector și Andromache* — altă traducere din Schiller — merită creația „*neapropiali* mîne"[2], menită să redea cît mai fidel germ. „/mit den/ *unnahbarn* Händen", creație pe care am discutat-o și cu altă ocazie[3]. Cuvîntul este, de altfel, discutat și de Perpessicius[4].

Marele număr de derivate îndrăznețe și de creații lexicale proprii aflătoare în primele sale traduceri sînt caracteristice pentru semnificația acestor tălmăciri în evoluția generală a operei eminesciene. Pentru stabilirea unor echivalențe cît mai desăvîrșite cu originalul, tînărul poet traducător recurge la diferite experimente lingvistice, încercînd tot felul de formule noi și îngăduindu-și libertăți mult mai largi decît în compunerile proprii. Reflexul exterior al acestei atitudini este, fără îndoială, spectaculos, și poetul, deosebit de exigent cu sine însuși, va simți, treptat, nevoia să-l estompeze, dar el presupune, totuși, o muncă trudnică, de miner al expresiei, îmbogățind cu sporuri estetice noi experiența artistică eminesciană.

---

[1] Vezi și observațiile lui Perpessicius, V 17—18.
[2] IV 17.
[3] *Unele probleme de lexic în limba literaturii artistice*, în „Scrisul bănățean", nr. 10, 1961.
[4] V 20.

Scanned with OKEN Scanner

Inovațiile s e m a n t i c e — atît de specifice marelui poet — sînt, deocamdată, destul de rare. Eminescu nu a ajuns încă la acel desăvîrșit meșteșug de a adînci și a lărgi, cu ajutorul îmbinărilor și al contextului, volumul semantic al cuvintelor celor mai uzuale, ceea ce și explică, în perioada ulterioară, puținătatea creațiilor lexicale propriu-zise, a așa-numitelor f o r m a ț i i p r o p r i i. Numărul faptelor notabile din domeniul d e r i v ă r i i s e m a n t i c e este, așadar, redus; se cade totuși să spicuim, printre ele, pe cele mai interesante. Astfel, în versurile: „Pe ruini ce *se deșir* Lida ved-icoana mării..." /IV 6/, întrebuințat pentru r u i n i, verbul *a se deșira* dobîndește o nuanță semantică nouă, aceea de „a se nărui", „a se destrăma".

Verbul *a încrunta*, folosit tranzitiv cu sensul de „a încreți", „a văluri", poate fi, iarăși, o inovație eminesciană din această epocă. Cu acest înțeles, ușor deductibil în contextele respective, cuvîntul apare în două postume. Mai întîi în *Frumoasă-i*: „Văd apa ce tremură lin Cum vîntul o-*ncruntă*-n suspin" /IV 3/, iar apoi în *Unda spumă*:

„Cum nu-s vîntul ce aleargă
Pe oglinda largă,
Luciul apei de-l *încruntă*
Cu undă măruntă?" /IV 24/.

Această nuanță figurată a cuvîntului — neatestată în dicționare — aparține, pe cît se pare, poetului.

Participiul-adjectiv *împietrit* capătă o interesantă nuanță semantică în următorul fragment din *Junii corupți*:

„Din nou prin glorii calcă cu fața înzeită
Cu faclele nestinse, puterea-i *împietrită*
Poporul împărat" /I 24/.

Sensul epitetului subliniat este, în contextul de mai sus, acela de „/ca/ de piatră", „tare ca piatra". Din punctul de vedere semantic, cuvîntul a suferit un proces de *reconcretizare*, întrucît, o dată cu derivarea, intervenise și o anumită abstractizare. În această privință, pot fi puse în paralelă derivate similare, ca *încremeni*, *înlemni*, *înmărmuri*, care — în limba comună — au numai sensul abstract de „a rămîne uimit", pierzînd astfel într-o bună măsură legătura cu etimoanele lor /*cremene*, *lemn*, *marmură*/.

1230

Scanned with OKEN Scanner

La Eminescu, cazul lui *împietrit* nu este însă singular. Şi verbul *înmărmuri* se reconcretizează, parţial, în context, restabilind legătura cu etimonul /*marmură*/, conceput — bineînţeles — în sensul său metaforic. E vorba de o strofă din *Pe lîngă plopii fără soţ*: „Ai fi trăit în veci de veci/ Şi rînduri de vieţi/ Cu ale tale braţe reci/ *Înmărmureai măreţ*/ Un chip de-a pururi adorat"...[1] /I 191/. Sensul primar, concret, al cuvîntului — atestat, iniţial, în folclor şi întunecat, ulterior, prin abstractizare — reînvie sub pana lui Eminescu într-o tulburătoare imagine.

Verbul *a se însura* apare şi în sensul mai general, dar, în acelaşi timp, personificator, de „a îmbina", „a se înlănţui" — de exemplu în poezia *La Heliade*: „Ghirlanda ce *se-nsoară* cu silfele uşoare" /I 17/.

A linguşi comportă un sens contextual extrem de nuanţat în acest pasaj din *Junii corupţi*:

„Sau bestiilor cari pe azi îl ţin în fiară
Cum *linguşiţi* privirea cea stearpă şi amară" /I 24/.

Sensul de „a implora", „a cere smerit" îşi datoreşte originalitatea şi faptului că verbul, care de obicei are ca obiect direct un nume de persoană, este construit aici cu un substantiv abstract /*privirea*/.

Adjectivul *lunatec* /sub forma literară: *lunatic*/ nu apare atestat în sensul de „fantastic", „ireal", decît la Eminescu şi, ulterior, la T o p î r c e a n u. D.L.R.L.C. dă un citat din proza artistică a lui Eminescu[2]: „muzică *lunatecă*". Trebuie să menţionez însă faptul că l-am găsit, cu acelaşi sens, într-o variantă din *Ondina*: „Spune-ne aria ce-n nopţi *lunatece* Ades o cînţi" /V 40/[3]. Sensul exact este aici mai complex, pendulînd între acela concret de „cu lună" şi acela abstract de „fantastic", „ireal".

Verbul *a răsfira* dezvoltă, într-un vers din *Junii corupţi*, un sens nuanţat, vecin cu acela de „a desfăşura". „În şiruri triumfale stindardul îl *resfiră*" /I 24/.

Substantivul *risipă* este întrebuinţat, la plural, cu sensul de „ruine", cum se poate vedea dintr-un pasaj din

[1] Vezi referitor la interpretarea acestor versuri şi I. C r e ţ u, *Rectificări la ediţiile poeziilor lui Eminescu* /V/, L.R., nr. 5, 1960, p. 58.
[2] Vezi *lucr. cit., s.v.*
[3] Vezi şi varianta din V 42: „Spune-ne *cîntecul* ce-n nopţi *lunatece...*"

Scanned with OKEN Scanner

postuma *Lida*, foarte interesantă din punct de vedere lingvistic:

„Un pescar pe țărmuri trece
Și din placa de argint
Vede zîna tristă, rece,
Prin *risipe* rătăcind" /IV 6/.

Sinonimia *risipe—ruine* este evidentă, întrucît, în ultimul vers al poeziei, Lida este numită „al *ruinei* geniu blond". De altfel, această echivalență semantică se regăsește la mulți dintre poeții și chiar prozatorii din a doua jumătate a veacului trecut.

Ca epitet al „munților" adjectivul *slab* dobîndește, într-un vers dintr-o variantă a poeziei *La moartea lui Eliade*, un sens nou, foarte interesant:

„Viața lui se stinse în munții *slabi* și suri" /I 261/.

Sensul lui *slab* este, mai sus, acela de „stîncos", „sterp", „lipsit de carnea pămîntului".

În concluzie:

Formațiile proprii sînt destul de rare, dar — raportate la volumul redus al poeziilor din această perioadă — mai frecvente decît în epoca următoare;

derivarea semantică mijește, de pe acum, deschizînd perspective neasemuitelor creații contextuale de mai tîrziu.

SINONIMIA

Lexicul poeziilor din această perioadă se caracterizează și prin interesante aspecte ale sinonimiei. Poetul recurge adesea la sinonime, neologice sau arhaice la sinonime parțiale, bazate pe sensuri metaforice, la sinonime simbolice; interesantă este însă, mai ales, confruntarea textului definitiv cu unele variante, întrucît prilejuiește, încă de pe acum, o largă perspectivă asupra operației de selecție, de triere estetică la care marele poet supune materialul lexical al limbii. Vom cerceta acum, ilustrîndu-le cu exemple, diferitele forme ale sinonimiei întîlnite în perioada respectivă.

Scanned with OKEN Scanner

Bard /„poet"/, pătruns în limba română prin filieră romanică, dar îmbibat încă de prestigiul străvechii sale origini celtice, apare de două ori, în desăvîrşită concordanţă cu atmosfera generală a textului, în poemul *La Heliade* /I 17/: „... falnica cunună a *bardului* bătrîn"; „Ruga-m-aş la Erato să cînt ca Tine, *barde*". Raportul dintre *bard* şi *poet* este asemănător cu acela dintre *Sänger* şi *Dichter* în limba germană. St. O. Iosif a simţit aceasta, dînd versiunii româneşti a poemului lui Uhland, *Des Sängers Fluch*, titlul de *Blestemul bardului*. Prestigiul „bardului" se alimentează şi din vechimea lui: „falnică cunună a bardului *bătrîn*" /v. 3/; „*bătrîne* Heliade" /v. 19/. Şi în poemul lui Uhland „bardul" este evocat prin termeni ca: „der Alte" sau „Der Greis". *Bard* evocă întrucîtva rezonanţa latinescului /*poeta*/ *vates*, desemnînd pe „poetul-profet" în opoziţie cu „poetul-artizan". De aceea întrebuinţarea lui, cînd e vorba de Heliade, ni se pare foarte nimerită, aceasta fiind imaginea pe care Eminescu şi-o făcea despre autorul *Biblicelor* — dovadă celebra strofă din *Epigonii*:

„Eliad zidea din visuri şi din basme seculare
Delta biblicelor sînte, *profeţiilor* amare,
Adevăr scăldat în mite sfinx pătrunsă de-nţeles..."

prefigurată de ultima strofă din *La Heliade*, foarte asemănătoare ca atmosferă şi ca ton:

„Astfel îţi e cîntarea, bătrîne Heliade,
Cum curge *profeţia* unei Ieremiade,
Cum se răzbun'un vifor zburînd din nor în nor..." /I 17/.

Cuvîntul reapare de două ori, la interval minim, în poemul postum de inspiraţie romantică *Ondina*:

„Cum zboară îngerii din stele-n stele,
Barzii zbor, flutură printr-a lor bele;
Din lungul horelor amestecate
Barzii ridic'a lor glasuri bărbate" /IV 31/.

Ulterior îl regăsim, chiar la început — într-un context îmbibat de o ironie amară — în *Cugetările sărmanului Dionis*:

„Şi-n această sărăcie, te inspiră, cîntă, *barde*" /I 46/.

Buclă /fr. **boucle**/, neologism romanic, e folosit de poet în *O călărire în zori*: „Roz-alb' auroră, cu *bucle* de aur" /I 3/.

Scanned with OKEN Scanner

În *La Heliade* poetul vorbește, de asemenea, de „fruntea inspirată" a bardului, care este „De *bucle*-ncongiurată, blondine, undoind" /I 17/. Mai tîrziu Eminescu abandonează acest termen, preferîndu-i sinonime de origine slavă, din fondul mai vechi al limbii: *cosițe*, *plete* etc.

Printre sinonimele neologice trebuie să rînduim și locuțiunea adverbială *în darn* /ital. *indarno*/ — care circula în scrierile vremii și în cele imediat anterioare — utilizată de Eminescu în *Junii corupți*: „*În darn* răsună vocea-mi..." /I 25/. Este interesant de semnalat că, în aceeași poezie, mai către început, poetul recurge la locuțiunea sinonimică, de esență populară, *de-a surda*: „...știu c-a mea liră *d-a surda* o să bată" /I 23/. Noțiunea respectivă dezvoltă o bogată serie sinonimică în românește, ilustrată în întregime la Eminescu; astfel — afară de *în darn* și *de-a surda*, amintite mai sus — apar, în antumele și postumele de mai tîrziu: *degeaba*, *în deșert*, *în van*, *în zadar*, *zadarnic* etc.

Foarte frecvent este, în poeziile din tinerețe, adjectivul **sînt** /lat. *sanctus*/: „Cununa cea de laur ce *sîntă* se-mpletește" /I 17/; „Misteriul cel *sînt*" /I 25/; „... icoane *sînte* și îngălbenite" /IV 10/; „boare *sîntă*" /IV 39/. La Eminescu, sinonimul acesta va ceda, mai tîrziu, locul slavului *sfînt*, dar înlocuirea se va realiza lent; astfel, în marile poeme ale anului 1870 — *Înger și demon*, *Epigonii* etc. — *sînt* își păstrează, nealterat, prestigiul. Numai în *Epigonii* epitetul respectiv apare de șapte ori, după cum urmează: „Delta biblicelor *sînte*", „*sînta* candel-a sperării", „spusa voastră era *sîntă* și frumoasă", „aripi *sînte*", „/Oamenii.../ Numesc *sînt* frumos și bine ce nimic nu însemnează", „...*sînte* firi vizionare".

Adoptarea, mai tîrziu, a sinonimului slav /*sfînt*/ nu se explică numai prin concurență omonimică cu unele forme flexionare ale verbului *a fi*, ci și prin volumul fonetic mai rezistent și mai expresiv al lui *sfînt*[1].

Există, apoi, o categorie — destul de bine delimitată — de sinonime poetice. E locul să amintim pe **boare**, identificat în *O călărire în zori*: „...flutură-n *boare* Subțire voal" /I 3/, în *Speranța*: „Și pier cum de *boare* pier norii" /I 11/, și în postuma *De-aș muri ori de-ai muri*: „o *boare* sîntă" /IV 39/.

---

[1] Vezi, de exemplu, între multe altele, poezia *O mamă*: „Din teiul *sfînt* și dulce o ramură să frîngi".

Scanned with OKEN Scanner

Tot aici se încadrează **faclă**, atestat în *Junii corupți*: „*faclele* nestinse" /I 24/, reluat, ulterior, în *Strigoii*: „A *faclelor* lucire" /I 96/, alternînd — din necesități metrice — cu *făclie*, care apare chiar în al doilea vers al poemului: „*făclii* de ceară" /*ibidem*, 88/. În același poem este folosit și un al treilea sinonim, de data aceasta romanic, și anume *torță*, mai precis, varianta fonetică *torție*, de care avea nevoie poetul, în poziția finală a versului, pentru a asigura rima cu *morții*: „În salele pustie lumine roși de *torții* Rănesc întunecimea..." /I 96/.

Fugar, pentru „cal", apare în *O călărire în zări*: „*Fugarul* ușor" /I 5/. Termenul este, într-o oarecare măsură, „prețios" și amintește îndeaproape — și ca structură morfologică — fr. *coursier*, frecvent în literatura de salon a secolului al XVII-lea. Cuvîntul străbate și în operele marilor scriitori ai vremii — Racine, Boileau, La Fontaine — cum se poate constata din versul următor: „Des *coursiers* attentifs le crin s'est hérissé" /R a c i n e, *Phèdre*, v. 6/.

Livresc este și **selbă** /lat. lit. *silva*[1] — frecvent la mulți din scriitorii epocii — cu sensul de „pădure", atestat în postuma *De-aș muri ori de-ai muri*: „...*selbele* bătrîne". Cuvîntul mai revine o dată, în *Epigonii*, și anume în ultima dintre strofele închinate lui Alecsandri: „Visul *selbelor* bătrîne de pe umerii de deal" /I 35/. După cum se poate lesne observa, contextul este aidoma cu cel din postuma amintită mai sus.

Tot aici trebuie să mai notăm și pe **talaz**, sinonim poetic cu *val*, în *La Heliade*: „*Talazurile* negre". Sinonimul — de origine turcă — este expresiv și datorită vocalismului său, caracterizat prin deschidere maximă. El reapare și mai tîrziu, în *Scrisoarea IV*, în descrierea castelului singuratic care

„Se înalță în tăcere dintre rariștea de brazi
Dînd atîta întuneric rotitorului *talaz*" /I 152/.

În același poem Eminescu folosește o întreagă serie sinonimică — nuanțată în ceea ce privește v o l u m u l obiectului denumit — și anume: *undă* — *val* — *talaz*. *Val* reprezintă, în această serie, termenul mediu, față de care *undă* funcționează ca un fel de d i m i n u t i v, iar *talaz* — amintit mai sus — ar avea valoarea unui a u g m e n-

[1] Adjectivul „*sălbatic*" — inanalizabil în românește — este urmașul lat. *silvaticus*, derivat de la *silva*, cu suf. *-aticus*, păstrat, acesta din urmă, ca sufix productiv /*-atic*/ și în română.

Scanned with OKEN Scanner

tativ. *Talazul* este, astfel, valul dezlănțuit de furtună, ca în *La Heliade*:

„*Talazurile* negre, ce turbă, se răstoarnă
Și spumegă ca furii și urlă-ngrozitor" /I 17/.

Undele, dimpotrivă, sînt creţurile mărunte pe care le stîrnește lunecușul lin al lebedei pe ape (în *Scrisoarea IV*); cercurile tremurînde, abia perceptibile, se armonizează cu suspinul somnoros al greierilor, cu zvonul dulce al nopții de vară, cu plutirea înceată a lebedelor, cu liniștea întinsurilor:

„Numai lebedele albe, cînd plutesc încet din trestii
Domnitoare peste ape, oaspeți liniștei acestei,
Cu aripele întinse se mai scutură și-o taie,
Cînd în cercuri[1] tremurînde, cînd în brazde de văpaie.
Papura se mișcă-a freamăt de al *undelor* cutrier,
Iar în iarba înflorită, somnoros suspin-un grier...
E atîta vară-n aer, e atît de dulce zvonul"... /I 152/.

Sinonimia *unde-valuri*, respectiv *valuri-unde* apare în două pasaje ale aceluiași poem, pe care socotim util să le lăsăm să urmeze, pentru a încheia, astfel, observațiile referitoare la această problemă:

„Luna... luna iese-ntreagă, se înalț-așa bălaie
Și din țărm în țărm durează o cărare de văpaie,
Ce pe-o repede-nmiire de mici *unde* o așterne
Ea, copila cea de aur, visul negurii eterne;
Și cu cît lumina-i dulce tot mai mult se lămurește,
Cu-atît *valurile* apei, cu-atît țărmul parcă crește" /I 154/;
„... O, ascultă numa-ncoace,
Cum la vorbă mii de *valuri* stau cu stelele proroace!
.....
Ai putea să lepezi cîrma și lopeţile să lepezi,
După propria lor voie să ne ducă *unde* repezi..." /I 155/.

June și derivatele *junețe*, *junime* — care sună astăzi desuet — erau, pe atunci, sinonime obișnuite pentru *tînăr*, *tinerețe*, *tinerime*. Vrednic de luare-aminte este însă alt fapt, și anume că — în ciuda frecvenței lor la scriitorii vremii — după 1870, Eminescu renunță aproape cu totul la acești termeni în favoarea unor sinonime ale lor. Pînă la această dată ei apar în mod obișnuit, cum dovedesc exem-

[1] Și *cercuri* reprezintă, în contextul versului respectiv, un sinonim metaforic parțial cu sensul de „valuri".

plele de mai jos, spicuite printre multe altele posibile: „... lacrima duioasă /Ce *junii* toți o varsă /I 1/; „O dalbă fecioară adoarme pe sînul / De-un *june* frumos /*ibidem*, 4/; „*junele* astfel din pieptu-i oftează" /*ibidem*/; „*junii* amanți /*ibidem*, 5/; „flori plăpînde, *june*[1] /*ibidem*, 17/; „inima *junimii*" /*ibidem*, 25/[2] etc.

Tot la acest capitol, al sinonimelor poetice, putem încadra și derivatele abstracte, preferate, în această epocă, de poet. Astfel, în poemul *La mormîntul lui Aron Pumnul*, întîlnim în loc de „*lacrimi* triste", „tristă *lăcrimare*" /I 1/.

Sinonimia parțială, metaforică este deocamdată slab reprezentată. Amintesc, totuși, termenul de **icoană**, cu sensul de „chip", în poezia *Amicului F.I.* /I 16/ și, mai cu seamă, *placă*, cu sensul de „val", în postuma *Lida* /IV 6/, într-o imagine care anticipează pe aceea, splendidă, din *Împărat și proletar*:

„Scînteie marea lină și *placele* ei sure
Se mișc'una pe alta ca pături de cristal" /I 65/.

În aceeași ordine de idei trebuie să mai adaug pe *risipă* /„ruină"/, tot în *Lida*: „Vede zîna tristă, rece Prin *risipe* rătăcind" /IV 6/.

SINONIMIA ÎN VARIANTE

Aria observațiilor privind sinonimia se lărgește însă dacă cercetăm, comparativ cu forma definitivă a poeziilor, numeroasele variante ale acestora. Fenomenul este interesant mai ales în cazul unor poezii tipărite între anii 1866 și 1869, asupra cărora însă poetul, așa cum stabilește acad. Perpessicius, a revenit ulterior, cînd le-a recopiat în caietele sale. Cu această ocazie Eminescu — al cărui gust și simț lingvistic se maturizează între timp — introduce unele modificări, multe de natură sinonimică /în sensul strict sau larg al cuvîntului/, vrednice de toată atenția. Asemenea intervenții abundă, de pildă, în variantele odei *La Heliade*, ulterioare cu cîțiva ani publicării ei în

[1] În ultimele două citate, cu valoare *adjectivală*.
[2] În legătură cu toată problema, vezi Tudor Vianu, *Expresia juvenilului la Eminescu*, L.R., nr. 1, 1964.

„Familia“ /18/30 iunie 1867/[1]. Supunînd unei revizii atente textul tipărit al acestei ode, poetul se arată nemulțumit de unele versuri, iar intervențiile sale sînt, de cele mai multe ori, pline de semnificație. Așa, de pildă, în versul:

„Ghirlanda ce *se-nsoară* cu *silfele* ușoare“

el înlocuiește cuvintele subliniate, prin *nunteşte*, respectiv — *aurele*, ceea ce atenuează, într-o anumită măsură, stridențele formei anterioare.

Emendarea textului vechi este și mai pregnantă în versul următor:

„Cînd *silfele* vin jalnic prin *lilii* să se culce“

din care ambele neologisme — bizare și prețioase — sînt înlăturate, versul dobîndind, în urma acestei operații, aspectul următor:

„Cînd *fluturi* vin în roiuri prin *crini* ca să se culce“ /I 258/.

Strofa a doua a odei tipărită sună după cum urmează:

„Ghirlanda, ce se-nsoară cu silfele ușoare,
Pe fruntea inspirată, pe fruntea-nspirătoare
De bucle-ncungiurată, blondine, undoind,
Plăcut-i a ghirlandă — sublimă însă este
Cununa cea de laur, ce sîntă se-mpletește
Pe fruntea cea umbrită de bucle de argint“ /I 17/.

Iată, în continuare, și varianta — refăcută ulterior — a aceleiași strofe:

„Ghirlanda ce nunteşte cu aurele ușoare,
Pe fruntea inspirată a junelui în floare
Pin bucle strecurată, de aur undoind,
Plăcută-i a ghirlandă — sublimă însă este
Cununa cea de laur, ce sîntă vestejește
Pe fruntea cea uscată de plete de argint“ /I 258/.

Substituirile sînt, așadar, evidente și numeroase:

1. *se-nsoară*〉 *nunteşte* /v. 1/;
2. *silfele*〉 *aurele* /v. 1/;
3. *pe fruntea-nspirătoare*〉 *a junelui în floare* /v. 2/;
4. *de bucle-ncungiurată*〉 *pin bucle strecurată* /v. 3/;

[1] Vezi, pentru toată problema, Perpessicius, I 256 și urm.

5. *blondine*› *de aur* /v. 3/;
6. *se-mpletește*› *vestejește* /v. 5/;
7. *umbrită*› *uscată* /v. 6/;
8. *bucle*› *plete* /v. 6/.

Să le analizăm acum, pe rînd, încercînd a desprinde și unele concluzii cu caracter generalizator.

1. Prima modificare /*se-nsoară*› *nunteşte*/ reușește să estompeze, întrucîtva, ciudățenia întrebuințării verbului *a se însura*, raportat la... *ghirlandă* și la *silfe*.

2. Substituirea următoare /*silfe*› *aurele*/, justificată teoretic /Eminescu dorea, desigur, să primenească lexicul convențional al poeziei vremii, în care *silfi* și *silfe* ocupau un loc de frunte/, nu-și ajunge, practic, scopul, întrucît termenul la care se oprește poetul /*aurele*/ nu este cu nimic preferabil celui abandonat. Consecvent în a evita pe *silfe*, el se dovedește mai inspirat în strofa următoare, transformînd — așa cum s-a văzut — versul:

„Cînd *silfele* vin jalnic prin *lilii* să se culce"

în:

„Cînd *fluturi* vin în roiuri prin *crini* ca să
se culce".

3. În versul 3, ceea ce îl supără pe poet este repetiția — sub forma unor derivate diferite /*inspirată*, *inspirătoare*/ — lipsită de un suport logico-afectiv convingător. Apariția „junelui în floare" în al doilea emistih nu este numai foarte nimerită, ci și bogată în consecințe stilistice, prilejuind lui Eminescu antiteza, de un puternic efect, între vîrstele poeziei: poetului tînăr îi este opus bătrînul bard, cu plete cărunte, pe a cărui frunte „vestejește" cununa „sîntă" a lui Apolo. În forma veche a poeziei, această antiteză — exprimată, sintactic, prin raportul adversativ marcat cu conjuncția *însă*, iar lexical, prin opoziția cantitativă între epitetele *plăcută* și *sublimă* — era neîntemeiată și pur formală.

4. Modificarea următoare /*De bucle-ncungiurată*› *pin bucle strecurată*/ elimină un cuvînt șters, inexpresiv /*înconjurat*/, înlocuindu-l cu altul, mai nuanțat, care creează, în același timp, imagine.

5. Unui epitet banal și chiar ușor depreciativ, cum este *blondine*, îi este preferat, pe bună dreptate, altul — *de aur* — care, cu timpul, va dobîndi o mare frecvență în poezia eminesciană.

Scanned with OKEN Scanner

6.7.8. Ultimele trei substituiri sînt, toate, consecință a modificării intervenite în versul al doilea /*pe fruntea-nspirătoare*⟩ *a junelui în floare*/ care creează antiteza amintită mai sus și face necesară „agravarea" trăsăturilor caracteristice ale „vechimii" bardului. Iată de ce: *se-mpletește*⟩ *vestejește*, *umbrită*⟩ *uscată*, iar *bucle*⟩ *plete*. Ne aflăm, prin urmare, în fața unui admirabil exemplu de c o n v e r g e n ț ă a procedeelor stilistice, destinat exprimării, adecvate și convingătoare, a ideii poetice. Se evită, în același timp, repetiția /*bucle*... *bucle*/, creîndu-se sinonimia, fin nuanțată, dintre *bucle* și *plete*, primul termen fiind raportat la portretul poetului tînăr, iar al doilea la acela al „bardului bătrîn". Se elimină, astfel, și o ultimă discordanță, aceea dintre substantivul *bucle* și epitetul *de argint*, care se armonizează, fără îndoială, mult mai firesc cu *plete* decît cu sinonimul întrebuințat anterior. În legătură cu acest ultim vers trebuie să mai precizez că cele două substituiri /*umbrită*⟩ *uscată* și *bucle*⟩ *plete* /s-au realizat treptat, în două faze. Poetul a înlocuit, mai întîi, *bucle* prin *plete* și numai după aceea, pentru armonizarea întregului context, a înlăturat *umbrită* în favoarea adjectivului *uscată* — fapt care se poate verifica studiindu-se facsimilul din ediția Perpessicius /I 259/.

Acest ultim vers al strofei a trecut, deci, prin următoarele forme succesive:

1. „Pe fruntea cea umbrită de *bucle* de argint",
2. „Pe fruntea cea *umbrită* de *plete* de argint",
3. „Pe fruntea cea *uscată* de plete de argint".

Ultima strofă a poeziei nu este mai puțin interesantă din acest punct de vedere, mai ales în prima ei parte. Iată versurile, în varianta publicată în „Familia":

„Astfel îți e cîntarea, bătrîne Eliade,
Cum curge profeția unei Ieremiade,
Cum se răzbun-un vifor zburînd din nor în nor..."

Las acum să urmeze aceleași versuri refăcute de poet ulterior:

„Astfel îți e cîntarea, bătrîne Eliade,
Ca glasul providenței prin stinsele decade
Ce-aruncă-n marea morții popor peste popor" /I 260/.

Fără îndoială, emistihul „prin *stinsele* decade" — care a trecut, mai întîi, printr-o fază intermediară /„prin *mutele* decade"/ — evocă sugestiv „grosimea" trecutului și imensi-

Scanned with OKEN Scanner

tatea timpului mort. Dar versul cel mai interesant este al treilea, rezultat al unor prefaceri succesive îndelungi și migăloase. Pornind de la forma inițială a acestui vers:

„Cum se răzbun-un vifor zburînd din nor în nor"

poetul a înlocuit *zburînd* prin *împingînd* și, apoi, printr-un termen din domeniul construcției — *zidind* — care creează, în context, imagine. Determinantul gerunziului a suferit schimbările de rigoare, impuse de criterii metrico-sintactice. Așadar: /zburînd/ *din nor în nor*〉 /împingînd/ *nor în* (〉*de*) *nor*〉 /zidind/ *nor peste nor*.

Acesta este primul strat de modificări, toate alterînd numai cel de-al doilea emistih. Atenția poetului se întoarce acum asupra primului emistih /*Cum se răzbun-un vifor*/, care rămăsese intact. În primul rînd, el înlătură, ca fiind prea „tare", verbul *se răzbună*, înlocuindu-l cu altul, menit să sugereze zbaterea trudnică a stihiei dezlănțuite: *se răzbună*〉 *se muncește*. Ulterior acțiunea aceasta, cu caracter foarte general, este circumscrisă la o ipostază concretă a ei. Întregul emistih este acum structural modificat, ajungînd la forma: *Cum suflă greu un vifor* ... Paralel cu aceasta, în emistihul al doilea, *zidind* este iarăși înlocuit, printr-un sinonim mai nuanțat /*clădind*/.

În fine, al treilea strat de modificări se caracterizează prin renunțarea la comparația cu viforul și introducerea unui element cu totul nou, echivalînd cu o imagine grandioasă, exprimată, sintactic, printr-o propoziție atributivă și sprijinită, acustic, pe o dublă aliterație bilabială:

„Ce-aruncă-n-*m*area *m*orții *p*opor *p*este *p*opor"

Plătind un anume tribut concepției idealiste a istoriei, Eminescu reușește totuși să evoce, cu neasemuită vigoare, vizionarismul și profetismul „bătrînului bard" care „zidea din visuri și din basme seculare/ Delta biblicelor sînte, profețiilor amare". Conținutul de idei — cu rezerva făcută mai sus — este, indiscutabil, mult mai bine servit și valorificat de această ultimă formă la care, după numeroase și importante modificări, s-a oprit în cele din urmă poetul.

Asemenea observații prilejuiesc cele mai multe dintre poeziile epocii, chiar dacă ele nu sînt, de fiecare dată, atît de convingătoare. Un fenomen general îl constituie grija pentru a obține un termen din ce în ce mai nuanțat care să se îmbine armonios cu contextul. Astfel, în *Mortua est*, versul:

Scanned with OKEN Scanner

„În haină albastră *stropită* cu aur", rezultă din înlocuirea epitetului *cusută* — șters și cu pronunțat iz „casnic" — cu acela, mult mai nimerit, de *stropită* /I 309/. Imaginea vaporoasă și aeriană a iubitei moarte, în drumu-i astral, cîștigă astfel în naturalețe și armonie. Tot așa se explică, în *Junii corupți* „*hurii* nerușinate" ⟨„*femei* nerușinate" /I 276, nota din subsol la v. 23/. Turcismul *hurie* /⟨*huri*, D.L.R.M./ are, în sens negativ, un anumit prestigiu estetic, care-l armonizează mai bine cu epitetul său, atît de dur /*nerușinat*/.

Fapte asemănătoare întîlnim și în postumele vremii, poetul tinzînd mai totdeauna către sinonimul /*largo sensu*/ mai expresiv sau mai apropiat imaginii care se dezvoltă în context. În *Lida*, Eminescu renunță la „*valul* vagabond" /V 11/, în ciuda aliterației /valul vagabond/, pentru „*luciul* vagabond" /IV 6/. *Luciu* — postverbal al lui *luci* — este poetic și expresiv: cuvîntul va fi reluat mai tîrziu, de pildă, în *Și dacă...* în admirabile combinații aliterative:

„Și dacă norii deși se duc
De iese-n luciu luna..."

În aceeași poezie, *risipă* /cu sensul de „ruină"/ substituie, de fapt, însuși sinonimul său care figura într-o variantă anterioară. Strofa respectivă suna după cum urmează:

„Un pescar pe țărmuri trece
Și din *valul* aplanat
Vede zîna, tristă, rece
Prin *ruine* de palat" /IV 6/.

Este interesant că atît *ruine* cît și *val* sînt înlocuite cu sinonime metaforice parțiale, extrem de îndrăznețe /*ruine*⟩ *risipe; valul*⟩ *placa*/. Modificarea *valul*⟩ *placa* face intolerabil epitetul — și așa pretențios — *aplanat*, care este substituit prin locuțiunea adjectivală *de argint*, în desăvîrșită concordanță cu determinantul său /*placa de argint*/. Motivul simplu al rimei determină acum și ultima înlocuire: *de palat*, în versul 4, nu mai putea rezista. Așadar: *de palat*⟩ *rătăcind*. Fantezia, impulsionată de atmosfera romantică a întregii strofe, se mișcă mai sprinten acum, urmărind strania rătăcire a eroinei printre ruine. Eliminarea determinantului acestora /*de palat*/ lărgește infinit cîmpul reprezentărilor noastre poetice, iar atributul *rătăcind* creează spațiu și mișcare. Totodată, poetul obține, în versul 4,

Scanned with OKEN Scanner

interesante efecte acustice aliterative: „prin risipe rătăcind"_

Un ultim fapt, în acest sens. Poezia *Amicului F.I.* cuprindea, anterior, vreo 20 de versuri mai mult, eliminate de poet cînd a trimis-o, în 1869, „Familiei". Prima din strofele eliminate începea după cum urmează:

„Tîrnava prinsă-n galbine maluri
Murmura-n aburi gîndirea sa..." /I 280/.

În timp ce versul 1 e obținut, de la început, fără dificultăți, versul următor e rodul unor modificări repetate și anume:

„Ducea pe unda-i visări și dor" >
„Șoptea prin unde gîndirea sa" >
„Murmura-n aburi gîndirea sa".

Lăsînd la o parte o serie de observații posibile, mă mărginesc să subliniez abandonarea termenului, șters și prea general, *ducea* în favoarea unor verbe care creează imagine auditivă /*șoptea, murmura*/ și opțiunea, pînă la urmă, pentru cel mai nuanțat /*murmura*/.

Trecerea de la variante la forma definitivă sau, în cazul postumelor, la forma care (chiar dacă nu e, din punctul de vedere al poetului, definitivă) este, totuși, din păcate, ultima, vădește, uneori, încă de pe acum, tendința de a abandona neologismele stridente sau greu integrabile în contextul respectiv. Chiar în *Junii corupți*, primul vers:

„La voi *cobor* acuma, voi suflete-amăgite"

suna într-o variantă anterioară:

„La voi *descind* acuma..." /I 275/.

Așadar, *cobor* > *descind*. Neologismul /lat. *descendere*, fr. *descendre*/ ar fi fost pretențios și presupunea un anumit orgoliu al tonului, de care poetul s-a desprins îndată.

În forma definitivă a poeziei *La o artistă, înger* /„Îngerii o cîntă-n cor"/ vine să înlocuiască mai vechiul *angel* /I 268, v. 28/.

În manuscrisul postumei *Cine-i?*, epitetele *maratră* /v. 4/ și *eternel* /v. 25/ sînt, ambele, șterse cu creion roșu /V 25/. Tot așa, într-o variantă a *Ondinei* /*Serata*/, expresia „chinul *crudel*" îl nemulțumește pe poet care notează, marginal, „amoru-i *fidel*" /V 29, nota din subsol la v. 51/.

În aceeași *Ondină*, al treilea vers din prima strofă /„Ce poartă-n suflet mistere de amor"/ era, într-o variantă mai

Scanned with OKEN Scanner

veche, îmbibat de neologisme pretenţioase şi savante: „Ce danţă-n *coturne turnurele* lor" /IV 27 şi V 28/.

Verbul *a confia* — folosit în varianta tipărită a poeziei *O călărire în zori* — este ulterior înlocuit, aşa cum arată alăturarea textelor. Varianta tipărită:

„De-aş fi, mîndră, rîuşorul
Care dorul
Şi-l *confie* cîmpului..."

Varianta revizuită:

„De-aş fi mîndră, rîuşorul
Care dorul
Spune florilor din foi..." /I 5 şi 248/.

Deşi cu o anumită sfială parcă, poetul încearcă, încă de pe acum, să reziste tentaţiei de a recurge la neologisme neasimilate şi, în general, la cuvîntul „rar".

În concluzie:

Poeziile perioadei 1866 — 1869 oferă exemple interesante de *sinonimie lexicală*, sub aspecte dintre cele mai diferite. Referirea la *variante* este, în acest sens, esenţială, dezvăluind cercetătorului rîvna trudnică a poetului, încă foarte tînăr, întru găsirea cuvîntului „ce exprimă adevărul".

STRUCTURA GRAMATICALĂ

Creaţiile eminesciene din perioada 1866—1869 prilejuiesc şi unele observaţii referitoare la structura gramaticală, adică la morfologie şi sintaxă. La o privire superficială a faptelor s-ar părea că, prin caracterul ei stabil şi oarecum ermetic, structura gramaticală nu poate rivaliza cu lexicul, ca mediu prielnic pentru manifestarea originalităţii poetice. Dacă lucrul acesta este, într-o anumită măsură, adevărat pentru morfologie, cînd e vorba de sintaxă situaţia se schimbă fundamental: într-adevăr, sînt poeţi — şi încă dintre cei mai mari — a căror vigoare şi prospeţime în exprimare se vădesc mai cu seamă în sin-

Scanned with OKEN Scanner

taxă. Exemplul strălucit al lui Tudor Arghezi este edificator în această privință.

Extinzînd la domeniul structurii gramaticale studiul limbii poeziilor „din tinerețe" ale lui Eminescu, voi începe cu cîteva observații privitoare la morfologie, lăsînd să urmeze, în continuare, discutarea unor probleme de sintaxă. Trebuie să adaug, ca un principiu metodologic, că, deși am rezervat către sfîrșit un capitol special problemelor de stil, comentariul stilistic nu va lipsi, de cîte ori va fi necesar, nici în elucidarea unor chestiuni gramaticale, mai ales a celor sintactice.

În ceea ce privește morfologia, criteriul grupării faptelor este, deocamdată, acela al părților de vorbire, în sensul mai larg al cuvîntului. Voi distinge, așadar, mai întîi faptele care țin de clasa morfologică a numelui, iar apoi, pe acelea aparținînd clasei verbului.

MORFOLOGIA NUMELUI

Cîteva observații interesante oferă morfologia substantivului. Referitor la categoria gramaticală a numărului, semnalez forme de singular neașteptate, ușor explicabile însă în planul stilistic. Citim în poemul postum *Horia*:

„Nalți suntem noi munții — zise-un vechi *Carpat*,
Dar el e mai mare, că ni-i împărat" /IV 7, v. 13/.

Semnificația stilistică a textului este aidoma cu aceea dintr-o cunoscută poezie a lui Vasile Alecsandri, al cărei titlu însuși sună *Balcanul și Carpatul*[1]. Dacă, în cazul de mai sus, explicarea fenomenului nu comportă nici o dificultate, fiind vorba de o simplă personificare — cum sînt atîtea în creațiile poetice, fie ele populare sau culte — altundeva, și anume în postuma[2] *La o artistă*, semnificația stilistică a

[1] Vezi și *Gramatica limbii române*, vol. I, ed. a II-a, Editura Academiei R.P.R., 1963, § 66. Observații numeroase, cu privire la vorbirea populară, găsim la acad. Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București, 1944, p. 111.

[2] Țin să fac această precizare pentru că și printre antume există o poezie cu același titlu /I 18/.

Scanned with OKEN Scanner

aceleiași forme de singular pentru plural este mai nuanțată. „*Carpatul* cel ars și bătrîn" /IV 36, v. 22/ sugerează, nediferențiat, blocul masiv al munților, parcă privit de la mari altitudini, singular cu sens colectiv — precum cu sens colectiv este întrebuințat, în vorbirea populară, substantivul „munte" — entitate istorică și geografică, esențială în viața din trecut a poporului nostru.

Există și cazuri care ilustrează fenomenul invers, adică întrebuințarea la plural a unor substantive, în general abstracte, care, îndeobște, nu au decît forme de singular. Astfel, în poezia *Din străinătate*, Eminescu se lasă furat de mreaja acelor „*liniștiri* Ce respirau în taină plăceri mai naturale" /I 6, v. 14/, iar în postuma *Lida*, un pescar trecînd pe țărm „Vede zîna tristă, rece Prin *risipe* rătăcind" /IV 6, v. 12/. Forma de plural încetează de a mai fi frapantă dacă ne amintim că, așa cum am încercat să arăt în capitolul dedicat s i n o n i m i e i[1], în context, *risipe* este sinonim metaforic cu „ruine".

Tot în legătură cu categoria numărului trebuie să menționez o anumită oscilație — care era a epocii — în formarea pluralului substantivelor neutre. Citez, printre altele, „plîngeri și *surîse*"[2] /I 9, v. 7/, „o mare de *misteruri*"[3] /IV 24, v. 11/, „rai de *misteruri*" /IV 35, v. 10/ etc.

Cu totul caracteristică pentru această perioadă este formarea pluralului unei categorii de neutre cu vechea desinență bisilabică *-ure* /lat. *-ora*/. Mă grăbesc să adaug că solicitarea faptelor din fondul vechi al limbii nu are la bază, cel puțin deocamdată, motive de ordin estetic, ci răspunde, mai degrabă, unor necesități care țin de tehnica versificației /ritm, rimă/. Oricum, frecvența lor este prea mare ca să nu rețină atenția. Numai în poemul *Ondina* /IV 27 și urm./ întîlnim succesiv: *visure* /v. 44/, *gîndure* /v. 55/, *vînture* /v. 61/, *cînture* /v. 63/, *ceriure* /v. 81/, *misterure* /v. 83/. Ultimul exemplu al seriei /*misterure*/ dovedește că, în această perioadă, Eminescu nu pregeta să supună unei arhaizări silnice chiar și neologismele! De

---

[1] Vezi p. 40—41.

[2] Literar: *surîsuri*.

[3] Literar: *mistere*; de fapt, alături de *misteruri* /rimînd cu *ceruri*/, poetul folosește, în poziție internă a versului, și cealaltă formă de plural, în *-e*: „*mistere* de-amor" /IV 27, v. 3/.

Scanned with OKEN Scanner

obicei, asemenea forme apar mai ales în poziția finală a versului, rimînd între ele. De pildă:

„Pe rîul dorului, mînat de *vînture*
Veni odat'
Pe-un vas cu vîslele muiate-n *cînture*
Lin împărat" /IV 29/.

Cîteva strofe mai jos, *ceriure* rimează cu *misterure*. Desinența *-ure*, cu amîndouă silabele neaccentuate, îi prilejuiește poetului o rimă de tip dactilic /⏑ ⏑ ⏑/, armonioasă și cantabilă, la care el va recurge și mai tîrziu, realizînd-o, bineînțeles, cu alte mijloace[1]. Tot în *Ondina*, forme similare apar și în poziție internă a versului: „Cu mintea de *visure* plină" /IV 28, v. 44/, „Ascunse *gîndure* de dor de ducă" /v. 55/ etc. O situație similară aflăm în *Junii corupți*: „Să vă admir curajul în *vinure* vărsate" /I 23, v. 23/, sau în postuma *La o artistă*: „cîntu-ți de *dorure* plin" /IV 36, v. 22/.

Trebuie spus, spre cinstea marelui poet al cărui gust și spirit selectiv în materie de limbă era pe cale de a se desăvîrși, că asemenea forme apar mai ales în poeziile postume și în variante, dar — după cîte știm — o singură dată în antume, și anume în exemplul citat din *Junii corupți*. Este interesantă și grăitoare — în acest sens — confruntarea textului publicat în „Familia" al poemului *O călărire în zori*, cu variantele sale. Una din strofele acestui poem sună, în variante, după cum urmează:

„Ca vîntul de iute prin *cîmpure* zboară
Călare pe cal
Un june. Pe brațe-i o dulce fecioară
Muiată-n voal" /I 247, v. 29—32/.

În textul corespunzător din „Familia", forma *cîmpure* nu mai apare:

„*Pe cîmp* se văd două ființe ușoare
Săltînde pe-un cal" /I 3, v. 21—22/.

Tot ca un fapt de limbă veche cată să fie considerat și pluralul în *-e* /atestat și la alți scriitori ai epocii: Eliade, Alecsandri etc./ al unor substantive feminine care, în mod

[1] De exemplu, în versurile 2 și 4 din fiecare strofă a poemului *Stelele-n cer*. În legătură cu structura metrică a acestui poem, vezi și M. Brătucu, *Funcția artistică a versificației*, în „Limbă și literatură", VI, 1963, p. 156—157.

Scanned with OKEN Scanner

normal, ar fi trebuit să formeze pluralul prin muierea consoanei finale[1] sau prin alternanța *c/ă/*: *č*. Sînt de semnalat, printre altele, „*stînce* nalte" /I 9, v. 4/, „*inime* rîzînde" /I 14, v. 33/, „capu-mi pustiu cu *furtune*" /I 38, v. 37/, „*lunce* mute" /I 25, v. 2/, „mii de *lumine*" /IV 28, v. 25/. Același fenomen caracterizează, cîteodată, și flexiunea adjectivelor: „visuri *sece*[2]" /IV 25, v. 7/. În consecință, și genitiv-dativul singular va avea aceeași formă: „Spună lumii *large*..." /I 15, v. 13/. În majoritatea cazurilor asemenea forme se explică, și ele, prin necesități metrice, fie că asigură rima, fie că, în poziție internă a versului, au avantajul unei silabe în plus.

Cînd însă poetul are nevoie de o silabă în minus, el formează pluralul adjectivelor feminine în *-i* în loc de *-e*, ca și cum substantivele calificate ar fi masculine: „*tainici* cîntări" /I 4, v. 42/, „*umezi* morminte" /I 37, v. 1/, „flori *palizi*" /IV 40, v. 26/. Tot ca o licență metrică trebuie considerat pluralul *speranți* /în loc de *speranțe*/ în *Resignațiune* /IV 16, v. 61/.

În fine, pentru a încheia observațiile cu privire la număr, mai citez forma curioasă de singular *vec* /„veac"/, refăcută probabil după pluralul arhaic *veci*[3]. Ea apare într-o variantă a poemului *Mortua est*, bineînțeles în poziție finală /rimînd cu *sec*/: „Ei n-or să gîndească d-acuma în *vec*" /I 300, v. 20/.

Observațiile referitoare la categoria gramaticală a genului sînt mai puțin numeroase. În poziția rimei *múrmur* devine *murmùră*, iar *púrpură*, dimpotrivă, *purpùr*. Iată, mai întîi, o strofă din *Amicului F.I.*, unde *murmùră* apare în rimă cu *gură*:

„Viața-mi se scurge ca și *murmùra*
Ce-o suflă-un crivăț printre pustii,
Mă usc ca crucea pusă-n cîmpii
Și de blesteme mi-e neagră gura" /I 26, v. 17—20/.

În *O călărire în zori* forma normală, ca gen, a substantivului *murmur* — accentuată, însă, *murmùr* — provoacă,

---

[1] Cf. Al. Rosetti, *Limba poeziilor lui Mihail Eminescu*, în „Studii lingvistice", p. 47.

[2] Aceeași formă, în același grup sintactic, în *Venere și Madonă* /I 30, v. 29/.

[3] Păstrat, astăzi, numai în locuțiunea adverbială *în veci*, căci pluralul normal al lui *veac* este de formă neutră /*veacuri*/.

Scanned with OKEN Scanner

de dragul rimei, o schimbare de gen și de accent a neologismului *purpură*, care devine *purpùr*:

„Iar rîul suspină de blînda-i durere
Poetic *murmùr*,
Pe-oglinda-i de unde răsfrînge-n tăcere
Fantastic *purpùr*“ /I 3, v. 13—16/.

O schimbare de gen asemănătoare înregistrăm și în postuma *Cînd privești oglinda mării*, unde neologismul *barcarolă* /<fr. *barcarole*, it. *barcarola*/ pierde semnul femininului, întocmai ca în exemplele de mai sus. Poziția sa în vers este tot finală, în rimă cu *Eòl*:

„Unda-n plesnetul ei geme
Și *Eol*
Sună-n papura ce freme
Barcarol“ /IV 20, v. 5—8/.

Cît despre *suvenire*[1] /feminin/ alături de *suvenir* /neutru/, forma este frecventă în literatura vremii, așa cum o dovedesc și dicționarele[2].

În cadrul aceluiași gen întîlnim însă forme diferite, explicabile fie ca arhaisme sau regionalisme, fie ca împrumuturi. Astfel, alături de *stea* /I 1, v. 5 etc./ apare, destul de frecvent, varianta arhaică *steauă*, mai ales în postume: „*steauă* strălucitoare“ /IV 8, v. 1/, „*steauă* radioasă“ /IV 10, v. 18/, „galbenă *steauă*“ /IV 19, v. 10/, „lucește o *steauă*“ /IV 19, v. 15/ etc. În antume /*Amicului F.I.*/ găsim atestată și forma neologică *stelă*[3], în rimă cu *velă* /I 27, v. 31/, sporind la trei numărul formelor respective: *stea*, *steauă*, *stelă*. Tot astfel, alături de *soră*, întîlnim forma arhaică și dialectală *sor* /*Mortua est*, variantă/: „Să caut icoana-ți, o galbenă *sor*“ /I 300, v. 27/. Aceeași formă își face loc și în *Ondina*: „Venit-a regele să calce văile Cătînd o *sor*“ /IV 29, v. 66/. Acest arhaism morfologic fusese solicitat și de modelele lui Eminescu, de pildă de Bolintineanu: „Dacă n-ai pe nimeni, eu îți voi *sor*“ /I 19/.

Puține sînt și observațiile referitoare la c a z. Se rînduiește aici întrebuințarea lui *de* în locul genitivului numelui, ca în limba veche[4]: „adoarme pe sînul *De*-un june

---

[1] „*Suvenirea* surîsului tău lin“ /I 20, v. 22/.
[2] Cf., de pildă, D.L.R.M., *s.v.*
[3] Lat. *stella*, it. *stella*; rom. *Stela*, nume propriu.
[4] A l. R o s e t t i, *lucr cit.*, p. 48.

frumos" /I 4, v. 30/. Formele de vocativ masculin primesc desinența *-e*, ceea ce, în situațiile respective, poate fi interpretat tot ca o trăsătură arhaică: „O *îngere* căzut!" /IV 26, v. 4/; „Femeea nu este ce crezi tu, *nebune*!" /IV 11, v. 21/.

Cel mai caracteristic fenomen referitor la articol este frecvența formei invariabile *a* a articolului posesiv. Fără a mai pune la socoteală postumele și variantele, unde numărul exemplelor este și mai mare încă, iată cîteva spicuite numai din antume: „*a* patriei dulci plaiuri" /I 6, v. 4/, „*a* morții dureri /I 12, v. 39/, „*a* ei vise de amor /I 13, v. 5/, „*a* nopții stele" /I 16, v. 28/, „*a* norilor schele" /I 12, v. 11/. Fără îndoială, forma invariabilă *a* este avantajoasă în poezie, întrucît, fiind monosilabică, se încadrează ușor, în orice poziție, în structura metrică a versului. În toate exemplele de mai sus, *a* /monosilab/ este folosit în loc de *ale* /bisilab/. Fenomenul nu poate fi însă explicat, pe toată întinderea lui, exclusiv prin criterii metrice. Întîlnim, într-adevăr, și forme ca: „*a* zilei zori" /I 16, v. 26/ sau „*a* valului cînt" /IV 3, v. 17/, unde *a* /monosilab/ substituie pe *ai*, respectiv *al* /tot monosilabe/. Rezultă de aici că, și atunci cînd nu era obligat de considerente metrice, Eminescu manifesta o anume preferință pentru forma invariabilă, specifică, după cum se știe, vorbirii populare. Preferința aceasta se va accentua cu vremea[1].

Articolul posesiv poate fi întrebuințat și pleonastic, înaintea numelui în genitiv, chiar atunci cînd norma nu-l cere[2]: „Metalica, vibrîndă *a* clopotelor jale" /I 1, v. 6/; „Eu cad, mîntuitorul *al* patriei" /IV 17, v. 11/; „E-amantul *a* stelei ce palidă trece" /IV 19, v. 17/ etc. Sîntem, iarăși, în fața unui fapt de limbă veche, la care poetul recurge, foarte probabil, din necesități metrice. În anii următori utilizarea pleonastică a articolului posesiv reapare, dar strîns legată de conținutul de idei, în poeme de inspirație folclorică sau legendară: „Inima-i creștea de dorul *Al* străinului frumos" /*Făt-frumos din tei*, I 66/; „Ajuns-a el la poala *a* unui munte vechi" /*Strigoii*, I 434/[3]. Țin să remarc, în treacăt, că ultimul citat aparține unei variante a poemului *Strigoii*. Revenind asupra versu-

---

[1] Articolul invariabil *a* este folosit frecvent și de Sadoveanu, în proză — unde nu mai poate fi vorba de considerente metrice — și nu numai în vorbirea personajelor, ci chiar în aceea a autorului însuși.

[2] Cf. Al. Rosetti, *lucr. cit.*, p. 48.

[3] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

lui, Eminescu îl modifică, renunțînd la arhaismul morfologic, deși raportat la fondul mitic al operei, el încetează de a mai fi distonant.

Alteori însă, cînd metrica este intolerantă, poetul renunță lesne la articolul posesiv, cu toate că, în situația respectivă, norma i l-ar fi pretins:

„În două părți infernul portalele-și deschide,
Spre-a încăpea cu mia răsufletele hîde
Tiranilor ce pier!" /I 25, v. 60/.

Lăsînd la o parte postumele și variantele, unde fenomenul — bine reprezentat — poate fi interpretat și ca o experiență de „laborator intim" a poetului, menționez elipsa articolului genitival chiar și într-o poezie atît de lucrată, cum este *Scrisoarea I*:

„Toate micile mizerii *unui suflet* chinuit
Mult mai mult îi vor atrage decît tot ce ai gîndit".

Articolul demonstrativ (adjectival) feminin este flexionat la genitiv singular aidoma ca în limba veche, în următorul vers — foarte des citat — din *Speranța*: „Prin umbra pădurii *cei* dese" /I 11, v. 6/. Și acest arhaism morfologic revine, ba încă aș putea spune, cu insistență, în creațiile ulterioare. În *Scrisoarea V*, de pildă, îl întîlnim de două ori, la interval de numai cîteva versuri: „ochiul lumii *cei* antice"; umbra frumuseții *cei* eterne" /I 162/.

În ceea ce privește pronumele, este de semnalat, de pe acum, dativul etic, de obîrșie populară. Iată, de pildă, două cunoscute versuri din *De-aș avea*: „Cîtu-*ți* ține ziulița I-aș cînta doina, doinița" /I 2, v. 21—22/, cărora li s-ar putea cu ușurință asocia numeroase altele, cum sînt următoarele, aparținînd poeziei *Misterele nopții*: „Razele din alba lună *Mi* le torc, *mi* le-mpreună" /I 13, v. 13—14/.

O formă tipică de dativ etic întîlnim mai tîrziu în versurile-refren „De ce nu-*mi* vii, de ce nu-*mi* vii" /I 235/.

Necesitățile metrice explică, în postuma *Frumoasă-i*, construcția prin juxtapunere a numeralului i, acolo unde norma ar fi cerut o construcție prepozițională:

„Pe jos e un verde covor
Țesut cu *mii tinere flori*" /IV 1, v. 21 22/.

Scanned with OKEN Scanner

Destul de numeroase sînt faptele relative la clasa morfologică a verbului. De multe ori ele prezintă derogări de la normele flexiunii, impuse, de obicei, de necesități metrice. Printre cele mai caracteristice fenomene referitoare la flexiunea verbală se numără, încă din această perioadă, desufixarea, adică îndepărtarea sufixelor *-ez* sau *-esc*[1], care sînt specifice, la persoanele 1, 2, 3 și 6, unui mare număr de verbe românești. Desufixarea apare la persoanele 1 și 3 ale indicativului, dar mai ales la aceasta din urmă. Sînt, de asemenea, desufixate unele forme ale conjunctivului și ale imperativului, cum se va vedea din textele citate. Chiar dacă formele obținute pe această cale par uneori curioase, fenomenul nu este lipsit de un anumit suport în realitatea limbii vorbite[2]. Din marele număr de exemple pe care le oferă poeziile acestei epoci, spicuiesc cîteva, rînduindu-le alfabetic, indiferent dacă sufixul înlăturat este *-ez* sau *-esc*:

Să-*ncet*, în loc de să-*ncetez* /*De-aș muri ori de-ai muri*/: „Crezi c-o să-*ncet* din stele mai mult a te iubi" /IV 39, v. 6/; *însenină*, în loc de *înseninează* /*Speranța*/: „Speranța-a lor frunte-*nsenină*" /I 12, v. 37/; *învenină*, în loc de *învenineazǎ* /*Amorul unei marmure*/: „Nimica, doar icoana-ți care mă *învenină*" /I 20, v. 21/; *lumină*, în loc de *luminează* /*Ector și Andromache*/: „Vei merge unde ziua etern nu mai *lumină*" /IV 17, v. 16/; *muge*, în loc de *mugește* /*La o artistă*/: „Ca furtuna descrescîndă Care *muge* a pustiu" /I 18, v. 23—24/; s-*oglindă*, în loc de s-*oglindește* /*Frumoasă-i*/: „Dumbrava cea verde pe mal s-*oglindă* în umedul val" /IV 3, v. 5—6/; *răspînde*, în loc de *răspîndește* /passim/: „*Răspînde* suflarea narciselor albe Balsamu-i divin" /I 3, v. 9—10/; „Chiar moartea ce *răspînde* teroare-n omenire" /I 8, v. 33/; *urmă*, în loc de *urmează* /passim/[3]: „Căci umbra ta măreață în falnica-i zburare O *urmă*-ncet cu ochiul în tristă lăcrimare

---

[1] Pentru că aceste sufixe joacă și rol de desinențe, marcînd categoria gramaticală a persoanei, acad. Iorgu Iordan le numește „sufixe flexionare" /*Limba română contemporană*, 1956, p. 262/.

[2] Cf. formele flexionare regionale ale verbului *lucra*: eu *lucru*, tu *lucri*, el *lucră* /față de: *lucrez*, *lucrezi*, *lucrează*/; te *pomeni* /față de: te *pomenești*/ etc.

[3] Vezi și Bolintineanu, vol. I, 14: „Crimele, virtuții *urmă* cu plăcere".

Ce-i simț național" /I 1, 18—20/; *spumă*, în loc de *spumează* /*Unda spumă*/: „Unda *spumă*, vîntul trece" /IV 24, v. 1/. Același fenomen poate caracteriza unele forme de imperativ și conjunctiv; de exemplu, *imaginăți*, în loc de *imaginează-ți* /*Care-o fi în lume*/: „...*Imaginăți* singur în tine" /IV 11, v. 33/; de asemenea, într-o variantă a poemului *Mortua est, lumine* /în loc de *lumineze*/ formează predicatul unei propoziții concesive juxtapuse, într-o construcție poetică foarte îndrăzneață: „Au nu e tot noapte *lumine* și luna" /I 302, v. 70/, mai ales că, în variante, poetul recurge destul de rar la semnele de punctuație.

La unele verbe neologice desufixarea persoanei a III-a se însoțește, întocmai ca la verbele din fondul vechi al limbii, cu diftongarea vocalei radicale. Iată cîteva exemple: *întoană*, în loc de *intonează* /passim/: „toți îngerii în cor, Ce-*ntoană* tainic, dulce a sferelor cîntare" /I 1, v. 12—13/; „Concertul ce-l *întoană* al păsărilor cor" /I 8, v. 26/; „Ca visul e cîntarea ce-o-*ntoană* Eol dulce" /I 17, v. 13/; *ondoală*, în loc de *ondulează* /*O călărire în zori*/: „Și negrele-i bucle *ondoală*-n zefire" /I 4, v. 35/. Diftongarea vocalei radicale la persoana a III-a caracterizează și alte verbe neologice, fără ca ea să implice, neapărat, desufixarea. Este cazul verbului *adora*, care diftonghează pe *ó* în *oá* la indicativ și conjunctiv persoana a III-a și nu numai în poziție finală, adică la rimă. Fenomenul se ivește mai ales în tălmăcirile din Schiller /*Ector și Andromache* și *Resignațiune*/, dar și aiurea: „Divina fiică, care-Adevărul se numește Care puțini o-*adoară*" /IV 15, v. 28—29/; „S-arunce lănci și zeii Olimpului s-*adoare*"[1] /IV 17, v. 15/; cf. și V 31, v. 99: „Seraphi *adoară*".

Cînd ritmul sau rima o pretind, poetul recurge la fenomenul invers, s u f i x î n d[2] verbe care, în mod obișnuit, se flexionează pornind de la rădăcina simplă. De pildă, *sperez*, în loc de *sper* /*Viața mea fu ziua*/: „eu pierdut în noapte nimic nu mai *sperez*, Ci vecinic te *visez*" /IV 26, v. 15—16/.

Nu numai sufixele pot fi înlăturate, ci și prefixele. Putem vorbi, în asemenea cazuri, de fenomenul d e p r e f i x ă r i i, frecvent și el, în limba populară. Verbele

---

[1] De data aceasta la sfîrșit de vers, în rimă cu *viitoare*.

[2] Nici acest procedeu nu este un joc lingvistic steril al poetului; vorbirea populară cunoaște fapte asemănătoare, înregistrînd forme „sufixate" ca: *simțesc, simțești, simțește* etc., frecvente și la Sadoveanu.

deprefixate au, într-o anumită măsură, un caracter mai concret, întrucît legătura cu etimonul este mai transparentă, stabilindu-se direct, fără a mai fi nevoie de înlăturarea prefixului. Exemplele cele mai caracteristice, în acest sens, sînt două: *junghia*, în loc de *înjunghia* și *pleti*, în loc de *împleti*[1]. Primul apare în *Resignațiune*: „Orice plăcere-n lume ți-am *junghiat*-o ție" /IV 16, v. 71/, iar al doilea în *Ondina*: „Acolo te-așteaptă rîzîndele zori *Pletindu*-ți coroană de stele" /IV 34, v. 202/. Tot în această categorie se rînduiește, destul de firesc, *spăimîntat*, în loc de *înspăimîntat*, întrucît forma obișnuită este cea de-a doua. În aceeași traducere schilleriană — interesantă, lingvistic, din atîtea puncte de vedere — apare, substantivizat, infinitivul lung al verbului deprefixat: „Aci-se zice-așteaptă pe cei răi *spăimîntare*" /IV 14, v. 21/.

Întîlnim însă și cazuri de p s e u d o d e p r e f i x a r e, pe care le putem denumi astfel întrucît, în structura formelor respective, „prefixele" nu sînt analizabile. Aici se încadrează forme ca *s-altă* /italienism/, în loc de *se înalță* și *cungiurînd*, în loc de *încungiurînd*, identificabile, prima în *Ondina*: „Ca cerbul ce *s-altă* în creștet de stînci..." /IV 28, v. 23/, iar a doua în *Locul aripelor*: „*Cungiurînd* c-un braț molatec gîtul tău cel alb ca zarea" /IV 42, v. 25/. Este interesant de remarcat că asemenea forme — fără îndoială, stridente — apar numai la nivelul postumelor și al variantelor, fără a răzbate în poeziile încredințate tiparului de Eminescu însuși.

Foarte răspîndite sînt, la verbele conjugării I, formele de persoana a III-a plural caracterizate prin desinența z e r o, ca, de pildă, în următorul vers din *Mortua est*: „Cu țărmuri de smirnă, cu flori care *cînt*" /I 38, v. 28/. Acad. Al. Rosetti vorbește, în asemenea cazuri, de „Suprimarea silabei unui cuvînt"[2]. Cred că trebuie să ținem seama și de presiunea celorlalte conjugări, unde omonimia morfologică a persoanelor 1 și 6 este generală /*eu tac, ei tac*; *eu merg, ei merg*; *eu aud, ei aud*/. Apocopa vocalei desinențiale poate explica pe *cînt*, în loc de *cîntă* /vezi mai sus/, dar nu pe *zbor*, în loc de *zboară*, în următorul vers din *Ondina*:

---

[1] B o l i n t i n e a n u recurgea și el la formele deprefixate ale verbelor; un singur exemplu, între multe altele posibile: „Oamenii m-au *credințat*" /I 117/.

[2] *Lucr. cit.*, p. 51.

„Barzii *zbor*, flutură printr-a lor bele“ /IV 31, v. 94/, căci, apocopată, forma ar fi sunat /ei/ *zboar'*[1], pe cînd /ei/ *zbor* este atrasă de persoana I singular, iar „perechea“ /persoanele 1 și 6/ reprezintă, într-o anume măsură, un fenomen de analogie prin acțiunea celorlalte trei conjugări.

Menționez că, în marea majoritate a cazurilor, formele discutate mai sus se găsesc în poziția finală a versului, asigurînd rima. Tocmai de aceea las să urmeze primul exemplu în contextul său, iar în celelalte cazuri indic, în subsol, rima:

„Cînd marea turbează de valuri împinsă
Și-și scutură coama de spume și *vînt*,
Cînd nori-alung ziua din lumea cea plînsă
Cînd tunete *cînt*“ /IV 19, v. 4/;
„Așa virtuoșii murind nu *desper*“[2] /IV 12, v. 36/;

„Pe ruini ce se *deșir*“[3] /IV 6, v. 2/; „Gîndirile-mi rele *sugrum* cele bune“ /*Mortua est*, I 38, v. 38/; „Coarde ce nu mai *sun*“[4] /*De-aș muri ori de-ai muri*, IV 40, v. 36/.

Pentru a încheia discuția cu privire la acest punct, trebuie să menționez că asemenea forme bîntuiau în poezia vremii[5]. Mă mulțumesc să înșir cîteva exemple din Bolintineanu[6]: „Și orbii chiar se *bucur* în noaptea lor adîncă“ /I 7/; „Cosițele-i se *scutur* pe umerii de crin“ /I 9/; „Albe odalisce se *cobor* pe mare... *Zbor* la focul dulce...“ /I 14/ etc.

Persoana a III-a a conjunctivului, fără morfemul modal *să*, are valoarea gramatical-stilistică a unui pseudoimperativ[7]. Asemenea forme, mai ales în șirag, dau exprimării un caracter de o intensitate patetică, potrivită cu conținutul unei ode cum este *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* /I 15—16/: „*Fiarbă* vinu-n cupe, *spumege* pocalul“ /v. 5/; „*Spună* lumii large steaguri tricoloare *Spună* ce-i poporul...“ /v. 13—14/; „El pe sînu-ți vergin încă să coboare *Guste* fericirea...“/v. 21—22/; „Fiii tăi *trăiască* numai în

---

[1] Forma apocopată, pur și simplu, este atestată în *Strigoii*: „Ei *zboar'* o vijelie, trec ape fără număr“ /I 98, v. 266/.

[2] În rimă cu *cer* /substantiv/.

[3] În rimă cu *gîndiri*.

[4] În rimă cu *nebun*.

[5] La Eminescu, ele se regăsesc și mai tîrziu, în perioada maturității; vezi exemple la Al. Rosetti, *lucr. cit.*, p. 52.

[6] Citatele sînt date după ediția Bolintineanu, *Opere alese*, vol. I—II.

[7] Vezi Tudor Vianu, *Bull. lingu.*, XV, 1947.

Scanned with OKEN Scanner

frăție“ /v. 27/. Exemple asemănătoare apar și în alte poezii, cum ar fi *La mormîntul lui Aron Pumnul* /I 1/:

„*Urmeze* încă-n cale-ți și lacrima duioasă,
Ce junii toți o varsă pe trist mormîntul tău,
Urmeze-ți ea prin zboru-ți...“ /v. 21—23/

sau *Junii corupți* /I 23/; „O, *fiarbă*-vă mînia în vinele stocite“ /v. 13/. Fenomenul rămîne, în continuare, caracteristic întregii creații eminesciene. Cele mai clare exemple — între multe altele posibile — aparțin variantelor poemului *Mai am un singur dor*: „*Lucească* cer senin“, „*Alunece* luna“, „*Reverse* dulci scîntei Atotștiutoarea“ /I 220—221/. Sintetismul și densitatea stilistică a acestor forme — obținute prin îndepărtarea morfemului modal /*să*/ — conferă textului un timbru particular, sobru și solemn, în deplină concordanță cu conținutul.

Pe lîngă faptele discutate pînă acum, care, prin frecvența lor, alcătuiesc categorii temeinic constituite, există alte cîteva izolate, interesante însă prin singularitatea lor. Astfel, o variantă a *Ondinei* oferă forma arhaică /secolul al XVI-lea/ de perfect a verbului *a da* /*dede*, în loc de *dădu*/:

„Tu stăpîna de iubire
Zeului Amor
Ce ți-l *dede* fericirea
Înger păzitor“ /V 30, subsol/.

În *O călărire în zori*, poetul construiește optativul prezent cu infinitivul lung, după modelul formelor inverse care sînt arhaice: „Aș fi frunză, aș fi floare *Aș zburare*“ /I 4, v. 54—55/. *A rîde* apare în *O călărire în zori* la diateza reflexivă, cu valoare dinamică și cu pronumele în dativ: „Iar eco *își rîde* de blîndele plîngeri“ /I 5, v. 77/. Construcția, de origine populară, va fi reluată și ulterior, în *Scrisoarea III*:

„Nici visezi că înainte-ți stă un stîlp de cafenele
Ce *își rîde* de-aste vorbe îngînîndu-le pe ele“ /I 150, v. 199—200/.

Dimpotrivă, *a se răzgîndi* este întrebuințat activ, prefixul /*răs-*/ adăugînd verbului de bază o nuanță intensiv-superlativă, cum se vede din context:

„Adesea nu dorm noaptea... Gîndesc, *rezgîndesc* bine
Și nu ghicesc nimica cu capu-mi ostenit“ /I 253, v. 13/[1].

[1] Textul aparține unei variante mai tîrzii a poeziei *Din străinătate*, refăcută după publicarea în „Familia“.

Scanned with OKEN Scanner

Factori care țin de tehnica versificației determină uneori treceri de la o conjugare la alta. Astfel, în următorul vers al poemului *Din străinătate*: „Acolo m-*ar adoarme*, în dulce liniștire“ /I 8, v. 35/, forma de condițional *ar adoarme* presupune un infinitiv **a adoarme*, ca și cum verbul ar fi de conjugarea a III-a. Tot așa în *Ondina*: „Și creștetu-i negru, și creștetu-i nalt, De nouri și ani se-*ncăruntă*“ /IV 27, v. 20—21/ — forma flexionară se-*ncăruntă* presupune un infinitiv de conjugarea I, *a încărunta* /în loc de *a încărunți*, de a IV-a/, care, de fapt, și există, ca variantă arhaică[1].

Aceeași este situația variantei *repeți* față de *repeta*. Prima — uzuală în epoca poetului[2] — își face loc în *Junii corupți*: „În darn răsună vocea-mi de eco *repetită*“ /I 25, v. 61/.

Privită în ansamblu, flexiunea verbală — ca și cea nominală — prezintă, în primele creații poetice eminesciene, o serie întreagă de trăsături caracteristice limbii literare a epocii respective. Majoritatea acestor particularități — ușor de regăsit atît la scriitorii contemporani cît și la cei din generațiile anterioare — conturează destul de net profilul lingvistic al poeziilor din tinerețe, fixîndu-le pe linia tradiției literare constituite și opunîndu-le, totodată, în parte, creațiilor din perioada maturității.

SCHIMBAREA CLASEI MORFOLOGICE

Cercetătorul poeziilor acestei perioade este surprins, între altele, și de frecvența trecerii cuvintelor dintr-o clasă morfologică în alta[3]. Cel mai notabil fapt, în acest sens, este a d j e c t i v i z a r e a gerunziilor, curentă la modelele lui Eminescu, mai ales la Bolintineanu și Eliade. Iată, mai întîi, cîteva exemple din Bolintineanu: „*arzîndele* simțiri“ /I 6/, „Florile *rîzînde*“ /I 13/, „Oh cît de *arzîndă* trebuie să fie Flacăra ce arde sufletu-ți de amor“ /I 116/, „Pe munți regina nopților Păruse *gălbenindă*“ /I 95/.

---

[1] Vezi D.L.R.L.C., *s.v.*; în românește mai sînt cîteva dublete asemănătoare.

[2] Vezi citatele din D.L.R.L.C., *s.v.*

[3] Fenomenul este, în mod obișnuit, denumit — cu totul impropriu — „schimbarea c a t e g o r i e i gramaticale“.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce merită a fi subliniat, în cazul lui Eminescu, este faptul că, în linii mari, fenomenul amintit se dovedește caracteristic numai poeziilor din perioada de debut. Zic „în linii mari", pentru că asemenea forme mai străbat și în poemele anului 1870 /în *Epigonii*[1], de pildă/, pentru a dispărea, aproape complet, ulterior.

Ca să se poată constata frecvența neobișnuită a fenomenului, îl exemplific, deocamdată, cu formele identificate în numai trei poezii[2]:

O călărire în zori /I 3—5/:
„bucle de aur *sclipinde*-n rubin" /v. 6/, „pasărea... *imitîndă*" /v. 17/, „vocea-i *vuindă* /v. 19/, „Pe cîmp se văd două ființe ușoare *Săltînde* pe-un cal" /v. 22/.

Misterele nopții /I 13—14/:
„umbre *suspinînde*" /v. 3/, „silfe *șopotinde*" /v. 4/, „inime *rîzînde*" /v. 34/, „/inime/ *suspinînde*" /v. 35/. De remarcat că, în *Misterele nopții*, toate formele menționate se află în poziție f i n a l ă a versului, rimînd între ele[3].

Amorul unei marmure /I 20—22/:
„*Gemîndul* uragan" /v. 4/, "turbarea lui *fugindă*" /v. 9/, „durerea lor *mugindă*" /v. 11/, „*rîzîndul* tău delir" /v. 34/.

Alte exemple, în ordinea alfabetică a formelor gerunziale: „/*căzînde* stele" /I 26, v. 3/, „*dințîndele* ființe" /IV 28, v. 50/, „colibele... *Dorminde*" /I 6, v. 14/, „Apele *lucinde*" /I 9, v. 5/, „lumina *pălindă*" /I 11, v. 12/, „cînturi *răsunînde*" /I 1, v. 24/, „Rîuri *resăltînde*" /I 9, v. 4/, „*rîzîndele* zori" /IV 34, v. 201/, „*tremîndul* picior" /I 11, v. 13/, „*vibrînda*... jale" /I 1, v. 6/, „lira *vibrîndă*" /I 17, v. 4/, „vinele *vibrînde*" /I 8, v. 34/ etc. Mai rar apar formele gerunziale la genitiv sau dativ. Totuși exemplele nu lipsesc: „cîntecul undei *murinde*" /IV 35, v. 16/.

Adjective ca formă — dovadă terminațiile mobile — gerunziile pot îndeplini și funcția de determinante ale verbului: „Și se sting ca două stele, Care-n nuntă, ușurele se cunun' *căzînde* jos" /I 13, v. 18—20/; „La mine-ai căta *Gîndindă*" /IV 35, v. 179—180/.

În ceea ce privește poziția gerunziului-adjectiv față de determinatul său, voi reveni în capitolul rezervat topicii.

---

[1] „Pe-un pat alb ca un lințoliu zace lebăda *murindă*".
[2] Exemplele se succedă în ordinea apariției în text.
[3] Exact aceeași este situația în poezia *La o artistă*, unde *murinde* /v. 13/ rimează cu *tremurînde* /v. 15/, iar *tremurîndă* /v. 21/, cu *descrescîndă* /v. 23/.

Mai trebuie semnalat, în sfîrșit, că — o dată adjectivizat — gerunziul poate fi întrebuințat și substantival. În această situație se găsește *murind* /sinonim cu *muribund*/ în următoarele versuri din *Amorul unei marmure*, unde valoarea substantivală a cuvîntului discutat se deslușește ușor în context, prin comparație cu termenii paraleli care sînt, fără excepție, substantive:

„*Murindului* [i s-a dat] speranța, *turbării* răzbunarea, *Profetului* blestemul, *credinței* Dumnezeu" /I 20, v. 17—18/.

Paralelismul dintre *murindului* și celelalte dative /*turbării*, *profetului* etc./ este evident și revelator pentru clasa morfologică căreia îi aparține cuvîntul.

Unele substantive dobîndesc și ele — în anumite condiții contextuale — valori adjectivale. Următoarele versuri, aparținînd poeziei *Din străinătate*, ilustrează întrebuințarea cu funcție de adjectiv a substantivului *copil*:

„Să mai privesc odată cîmpia-nfloritoare,
Ce zilele-mi *copile* și mîndre le-a țesut,
Ce auzi odată *copila*-mi murmurare..." /I 6, v.22—23/.

Aceeași valoare o capătă substantivul respectiv și în *Speranța*: „fruntea-i *copilă*" /I 11, v. 24/[1].

Ca adjectiv este folosit uneori și substantivul *răcoare*, ceea ce constituie, de bună seamă, una dintre „ciudățeniile" perioadei de care ne ocupăm. Cuvîntul apare, cu valoarea amintită mai sus, de cîteva ori în poeziile epocii, și anume în postume și variantele lor, niciodată în antume. Semnificativă este prezența lui în de atîtea ori citata traducere din Schiller *Resignațiune*, interesant „tentamen" lingvistic al poetului, care ar merita o analiză aparte: „balsamul speranței ținute în *răcoarea* A groapei locuință"[2] /IV 15, v. 58/. Variantele postumelor înregistrează și alte exemple: „Întru-n aerul *răcoare* care fruntea mi-o sfințește" /V 39/, „sînii tăi *răcori*" /V 49/ etc.[3].

---

[1] Cf., pentru epoca de mai tîrziu, *Memento mori*: „...basmele *copile* cresc" /IV 110, v. 5/. Eminescu va reveni asupra acestui procedeu, întrucît ipînd îmbinări deosebit de sugestive, ca în celebrul vers din *Scri. oarea I*: „Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta *fecioară*", unde *fecioară*, adjectiv, are sensul de „neprihănit, feciorelnic".

[2] „...in den kalten Behausungen des Grabes"; așadar *răcoare* cu sens de „rece", „răcoros".

[3] Vezi și considerațiile lui Perpessicius, V 39.

Mai tîrziu, termenul revine o singură dată, în *Memento mori*, și anume într-unul din episoadele orientale /evocarea Babilonului/ ale marelui poem:

„Babilon, cetate mîndră cît o țară, o cetate
Cu muri lungi cît patru zile, cu o mare de palate
Și pe ziduri uriașe mari grădini suite-n nori;
Cînd poporul gemea-n piețe l-a grădinei lungă poală
Cum o mare se frămîntă, pe cînd vîntul o răscoală,
Cugeta Semiramide prin dumbrăvile *răcori*"[1] /IV 111, v. 49—54/.

În alte cazuri putem vorbi despre un fenomen de r e a d j e c t i v i z a r e: substantive provenite din adjective redobîndesc valoarea lor originară. Astfel, în *Ondina*: „Barzii ridic a lor glasuri *bărbate*" /IV 31, v. 96/, *bărbat* este adjectiv, întocmai ca în poezia populară, cu sensul de „bărbătesc", „puternic"[2].

Și *ateu*[3] este, la origine, un adjectiv, substantivizarea lui fiind ulterioară. În *Mortua est* poetul îi redă funcția lui primară: „De e sens într-asta, e-ntors și *ateu*" /I 40, v. 69/.

Într-un anume sens poate fi grupat aici și *june* care, în poemul *Din străinătate*, este întrebuințat ca adjectiv: „jocurile-mi *june*" /I 5, v. 24/, măcar că valoarea substantivală era precumpănitoare: „...lacrima duioasă Ce *junii* toți o varsă pe trist mormîntul tău" /I 1, v. 22/.

Adjectivul arhaic *ferice* — întrebuințat ca atare în poemul *Din străinătate*: „Da! Da! Aș fi *ferice* de-aș fi încă o dată În patria-mi iubită" /I 8, v. 29/ — devine substantiv în *Resignațiune*: „Umbre ți-a dat în loc de *ferice*-adevărată" /IV 15, v. 44/. Cum se poate lesne constata, sensul

---

[1] Este interesant de precizat că adjectivul *răcori* a rezistat prefacerilor la care poetul a supus ultimul vers al strofei /V 73, subsol/. Eminescu pare să fi ținut la această curiozitate, deși — lucru vrednic de amintit — ea nu a depășit niciodată, în epoca maturității, nivelul postumelor și al variantelor.

[2] Cf. *Miorița*: „Și cai învățați Și cîni mai *bărbați*", unde valoarea adjectivală este reliefată și de forma de comparativ. Cuvîntul este adjectiv și în latină, unde reprezenta un derivat, cu sufixul participial *-atus*, de la *barba*.

[3] Gr. ἄθεος, *adj.*: „care nu crede în zei" / < ἀ, θεός/.

cuvîntului este, în acest vers, acela de „fericire“[1]. Fenomenul aparține vorbirii arhaice și populare, unde se înregistrează expresia „Bată-te *fericea* /să te bată/!“[2]

SINTAXA POETICĂ

Grupez acum laolaltă cîteva fapte din domeniul s i n t a x e i poetice.

Materialul perioadei de care ne ocupăm oferă unele exemple de r e l u a r e, prin pronumele personal, a s u b i e c t u l u i, exprimat anterior prin substantiv. Amintesc, spre exemplificare, un vers cunoscut din *Mortua est*: „*Suflarea* ta caldă **ea** n-o să învie“ /I 38, v. 46/. Alte două situații identice întîlnim în traducerile din Schiller, prima în *Resignațiune*: „După bătaia cruntă *dorința* mea **ea** pleacă“ /IV 17, v. 8/, iar a doua în *Ector și Andromache*: „De șase mii ani *moartea* nu-și ține **ea** tăcerea?“ /IV 16, v. 63/. Reluarea subiectului prin pronumele personal ne întîmpină și mai tîrziu, de pildă, în *Strigoii*: „Din ce în ce *cîntarea* în valuri **ea** tot crește“ /I 94, v. 131/; de asemenea, în *Împărat și proletar*: „*Virtutea* pentru dînșii **ea** nu există“/I 56, v. 21/.

Atributul substantival î n d a t i v, folosit și ulterior în cîteva rînduri[3], apare încă de pe acum, în postuma *Horia*: „Atunci luna iese *norilor* regină“ /IV 7, v. 15/.

Întocmai ca în latină și germană sau ca în româna veche, a p o z i ț i a se acordă în caz cu determinatul său: „Candela ștersei d-argint icoane *A lui Apolon, crezului meu*“ /I 26, v. 10/.

În schimb, sub imperiul necesităților metrice și după modelul scriitorilor munteni, legile a c o r d u l u i sînt încălcate în *Ondina*: „*colorile* ce se îmbină *Naște* a soarelui albă lumină“ /IV 31, v. 104/. Altundeva, în postuma *Locul*

---

[1] Vezi și B o l i n t i n e a n u, I 176:
„Aveam un frate tînăr a căruia junie
Ca rîușor de lapte luase cursul lin
Ce în așa *ferice*, plăcere, bucurie,
Zicea cu vorbă dulce: „Eu nu voi să suspin!“.

[2] Vezi alte exemple în D.L.R.L.C., *s.v.*

[3] De pildă, în *Epigonii*, în cunoscuta caracterizare a lui Mureșan: „Preot *deșteptării* noastre, *semnelor* vremii profet“ /I 32, v. 42/; cf. *Scrisoarea IV*: „oaspeți *liniștii* acestei“.

aripelor, și anume în versul: „Locul *aripelor* albe *le*-aș căta-n delirul meu“ /IV 42, v. 28/, acordul în număr al pronumelui *le* nu se face cu obiectul direct /*locul*/, cum ar fi fost firesc, ci cu atributul acestuia /*aripelor*/. Avem un exemplu, puțin obișnuit, de acord după s e n s, reluat, ulterior, în primul vers din *Memento mori*: „Turma *visurilor* mele eu *le* pasc ca oi de aur“ /IV 110/.

În legătură cu sintaxa o b i e c t u l u i d i r e c t, semnalez, mai întîi, întrebuințarea tranzitivă a unor verbe care, în limba comună, sînt intranzitive: „Iar rîul *suspină* cu blînda-i durere Poetic **murmùr** /I 3, v. 14/. Astfel, în exemplul de mai sus, *murmur* apare ca un obiect direct al verbului *suspină*. În următorul text, aparținînd postumei *Horia*:

„Iar Carpații țepeni îngropați în nori
Își *vuiau* prin tunet **gîndurile** lor“ /IV 7, v. 7—8/

verbul *a vui*, de obicei intranzitiv, este construit cu un obiect direct /*gîndurile*/.

Tot cu valoare tranzitivă sînt folosite verbele *a gîndi* și *a umbla*, primul în postuma *Lida*: „Blonda Lid-**amor** *gîndește* /IV 6, v. 5/, iar al doilea într-o variantă a *Ondinei*: „El *îmblă* **țărmurii**“[1] /V 40, rîndul 17/.

Dimpotrivă, alteori, verbe care în mod obișnuit nu se pot dispensa de un obiect direct sînt construite a b s o l u t, ca *a sfărîma*, în versurile de mai jos din poezia *Amorul unei marmure*:

„De ce nu sunt un rege *să sfarm* cu-a mea durere,
De ce nu sunt Satana, de ce nu-s Dumnezeu“ /I 20, v. 5/.

Neobișnuită este, de asemenea, construcția prepozițională a verbului *a visa*[2], care se întîlnește de două ori în postuma *La o artistă* /I 35/: „...galbena luncă *visează* o iarnă întreagă *de-un cînt*“ /v. 18/, „Iar lunca *visează de doina* voinicului celui pribeag“ /v. 21/.

Complementul i n t e r n apare atît sub forma figurii e t i m o l o g i c e: „Să-ți *cînt* dulce, dulce tainic *Cîntul* jalnic“ /I 4, v. 48—49/, „Și pasărea *cîntă*... *un cîntec* de

---

[1] Cf. și *Revedere*: „Multă **lume** *am îmblat*“ /I 123, v. 6/, unde — ca și în textul de mai sus — construcția tranzitivă este atrasă, în parte, și de sinonimia lexicală a lui *îmbla* cu *colinda*, acesta din urmă, tranzitiv.

[2] Și în franceză *rêver* se poate construi prepozițional /cu *de*/.

amor“ /I 3, v. 17—18/, „*Șoptind șoapte* de amor“ /I 2, v. 8, 16, 24/, cît și sub aceea a figurii s i n o n i m i c e: „Să *doarmă somn* de îngeri“ /I 17, v. 15/.

Obiectul direct apare — ca în germană — și ca determinant al unor gerunzii adjectivizate: „Și pasărea cîntă **suspine**-*imitînd*ă“ /I 3, v. 17/, „Să vezi marmora-*ntonînd*ă **Cînt** armonios“ /V 31 subsol/. În asemenea cazuri, gerunziul este și adjectiv — dovadă acordul cu substantivul — dar și verb, căci are obiect direct.

În sfîrșit, mai amintesc și construirea obiectului direct cu *la*, ca în vorbirea populară[1], deși — în exemplul respectiv — conținutul nu ar fi reclamat o atare construcție: „Și Chloris din raze își pune **la** *salbe*“ /I 3, v. 11/.

Una și aceeași categorie sintactică — de pildă complementul indirect — este, în cadrul unor enumerări, realizată diferit, pentru a se evita monotonia, dar și din necesități metrice:

„*Murindului* speranța, *turbării* răzbunarea,
Profetului blestemul, *credinței* Dumnezeu,
La sinucid o umbră...“ /I 20, v. 21—23/.

Primele patru complemente indirecte ale verbului subînțeles /i/ *s-a dat* sînt în dativ /*Murindului*, *turbării*, *Profetului*, *credinței*/, dar ultimul este exprimat prin acuzativ cu prepoziție /*La sinucid*/, desigur, și pentru variație, dar și pentru că forma de dativ corespunzătoare /*sinucidului*/ nu ar fi încăput în schema metrică a versului.

Construirea cu d a t i v u l a unor verbe care, în mod obișnuit, cer o construcție prepozițională, este îndrăzneață și dinamică, presupunînd personificarea obiectului indirect respectiv. Poetul spune: „Un leu *pustiei* rage turbarea lui fugindă“ /I 20, v. 9/, prefigurînd, astfel, admirabilele construcții cu dativul, frecvente în creațiile de mai tîrziu, ca aceea, de pildă, dintr-o postumă celebră: „Stelele-n cer Deasupra mărilor Ard *depărtărilor* /IV 378, v. 3/. „Depărtările“ sînt, printr-o asemenea construcție, personificate, căci stelele „ard“ *în interesul* lor, *pentru* ele. Pot fi puse în paralelă texte mai cunoscute, aparținînd unor bucăți renumite, cum ar fi: „*Apare* luna mare *cîmpiilor* azure“ /*Împărat și proletar*/ sau: „*Lucească* cer senin *Eternelor ape*“ /*Nu voi mormînt bogat*/; lista exemplelor ar putea fi lesne lărgită.

[1] Vezi acad. I o r g u I o r d a n, *Limba română contemporană*, 1954, p. 660.

Efecte expresive interesante obține poetul izolînd anumite unități gramaticale, rupîndu-le din angrenajul lor contextual, prin eliminarea elementelor de joncțiune, ceea ce le conferă un sensibil coeficient de autonomie sintactică. Iată, mai întîi, un exemplu din *Speranța*:

„Și maicii ce strînge pruncuțu-i la sîn,
Privirea de lacrime plină..." /I 11, v. 22/.

Prezența prepoziției *cu* ar fi angrenat al doilea vers în contextul său sintactic, reducîndu-l la rolul firesc, dar secundar, de determinant. Așa însă, semnele dependenței sintactice dispărînd, versul dobîndește, cel puțin formal, o relativă autonomie, ca și cînd ar fi vorba de o propoziție nominală, iar detaliul pe care îl exprimă se realizează cu mai multă sugestivitate.

Alte exemple:

„Visam... adesea *fruntea de o stîncă răzimată*
Priveam..." /I 251, v. 25/.

Este semnificativ că, uneori, poetul simte nevoia de a izola și grafic, prin cratime, unitățile sintactice de acest gen, marcîndu-le, și pe această cale, independența:

„În castel izbind de nouri,
Stă-n fereastra ca un arc
Într-a mării lungi ecouri
— Fața-n văl de gînd și nouri —
Al seraphilor monarc" /IV 22, v. 14/.

Procedeul se numără printre acelea care vor rezista, străbătînd și în creațiile din epoca maturității, unde, adesea, este turnat în tipare asemănătoare propoziției nominale. Îl regăsim de-a lungul întregii opere eminesciene, la date foarte diferite, cum atestă următoarele crîmpeie, excerptate din poezii a căror publicare se întinde pe o perioadă de peste 15 ani:

„Să treci tu prin ele, o sfîntă regină,
Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină,
În haină albastră stropită cu aur,
Pe fruntea ta pală cunună de laur" /*Mortua est*/;

„S-avîntă pe cal și pleacă
Părul-n vînturi, capu-n piept" /*Făt-frumos din tei*/;

„Un arc de aur pe-al ei umăr,
Ea trece mîndră la vînat" /*Diana*/.

Scanned with OKEN Scanner

Numărul izolărilor sporește în postume și e de ajuns — pentru a ne convinge — să răsfoim textul poemului *Memento mori*, unde procedeul reapare, pregnant, în două portrete, acela al lui Orfeu și al bătrînului „rege Nord“:

„Iar pe piatra prăvălită, lîngă marea-ntunecată,
Stă Orfeu — *cotul în razim pe-a lui arfă sfărîmată*“ /IV 121/;

„Miazănoaptea-n visuri d-iarnă își petrece-a ei viață.
Doarme-n valurile-i sfinte și-n ruinele-i de gheață,
Însoțită de-ani o mie cu bătrînul rege Nord,
Ce, superb în haina-i albă, *barba-n vînturi, fruntea ninsă*,
Rece suflă,-n nori aruncă vocea-i turbure și plînsă,
Îmbătat de mîndre stele și cîntat de-al mării-acord“ /IV 142, v. 1020/.

În ceea ce privește f r a z a, un fapt notabil este frecvența mare a conjuncției subordonatoare *de*, introducînd — ca în vorbirea populară — propoziții consecutive sau finale: „Fugarul ușor Nechează, s-aruncă *de* spintecă-n pripă Al negurei flor“ /I 4, v. 27/. În *Speranța*, exemplele abundă: „Aleargă purtat ca de vînt/ Din noaptea pădurii *de* iese“ /I 11, v. 10/; „Așa și speranța... Animă-nc-o dată tremîndul picior *De* uită de sarcini, *de* uită de dor“ /v. 14/.

Fraza este, în general, simplă, puțin ramificată; texte relativ lungi se bazează pe formula j u x t a p u n e r i i, ca, de pildă, cel ce urmează, aparținînd postumei *Frumoasă-i*:

„Cobor apoi stînca în jos
Mă culc între flori cu miros,
Ascult la a valului cînt,
La gemătul dulce din vînt.
Natura de jur, împrejur,
Pe sus e o boltă de azur,
Pe jos e un verde covor
Țesut cu mii tinere flori“ /IV 3, v. 15—20/.

Structura paratactică a frazei va rămîne, în continuare, o componentă de seamă a stilului artistic eminescian, predominînd, mai ales, în creațiile lirice /*Veneția*, *Sara pe deal* etc./, refractare stabilirii unor raporturi logice rigide, exprimate cu ajutorul subordonării.

Scanned with OKEN Scanner

O problemă importantă a sintaxei eminesciene, în această primă perioadă a creației, o constituie t o p i c a. Este îndeobște cunoscut că ordinea cuvintelor și a propozițiilor ocupă un loc de prim ordin în cadrul sintaxei poetice. Sînt poeți — și Arghezi, la noi, reprezintă un strălucit exemplu — a căror puternică originalitate s-a manifestat, cu pregnanță, mai ales în domeniul topicii, prin tot felul de procedee specifice — cum ar fi izolările, inversiunile, inserțiile și altele. Topica eminesciană pune, în general, probleme interesante, dar faptele sînt mai cu seamă frapante în poeziile aparținînd epocii de tinerețe, în care concesiile făcute versificației sînt mult mai însemnate decît în creațiile din perioada maturității, cînd echilibrul dintre conținut și formă se va desăvîrși într-o neasemuită armonie.

Precizez de la început, pentru a nu mai reveni de fiecare dată, că orice modificare survenită față de ordinea obișnuită a cuvintelor are consecințe directe asupra intonației, denivelînd-o. Topica poetică influențează în egală măsură și asupra debitului, creînd pauze și cezuri noi, identificabile, bineînțeles, mai cu seamă la o lectură o r a l ă a versurilor.

Fapt destul de frecvent în sintaxa poetică, atributul adjectival poate preceda determinatul său. Chiar prima dintre poeziile antume — *La mormîntul lui Aron Pumnul* /I 1/ — ne oferă exemple din belșug: „*dalbă* stea" /v. 5/, „*albe* flori" /v. 15/, „*falnica*-i zburare" /v. 18/, *tristă* lăcrimare" /v.19/ etc. Toate aceste grupuri sintactice se află la sfîrșitul versurilor respective, ceea ce dovedește că, într-o anumită măsură, ordinea cuvintelor este dependentă și de tehnica versificației, în cazul nostru, de „atracția" rimei. Într-adevăr, cînd nu există o atare presiune, poetul recurge, în aceeași poezie, la ordinea directă, lăsînd determinantul adjectival pe locul secund: „cununi *mirositoare*" /v. 14/, „lacrima *duioasă*" /v. 21/, „cînturi *tînguioase* /v. 23/, „suspine *armonioase*" /v. 24/. Și de data aceasta sintagmele sînt la sfîrșitul versurilor, dar — după cum lesne se poate observa — adjectivele rimează între ele. Așadar, în acest ultim caz, ordinea directă a cuvintelor a coincis cu exigențele versificației, oferindu-i poetului o rimă comodă.

Semnificativă este, din punctul de vedere al discuției noastre, și următoarea strofă din *Amorul unei marmure*,

unde sintagmele de tipul: determinant adjectival + determinat substantival se țin lanț /I 20/:

„Eu singur n-am cui spune *cumplita* mea *durere*[1],
Eu singur n-am cui spune *nebunul* meu *amor*,
Căci mie mi-a dat soarta *amara mîngîiere*
O piatră să ador" /v. 13—16/.

Vrednic de semnalat mi se pare și faptul că această construcție simetrică se extinde și asupra ultimului vers al strofei, în care — chiar dacă e vorba de alte părți de propoziție — determinantul/ obiectul direct: *o piatră*/ precedă determinatul său/ de data aceasta, predicatul propoziției: *să ador* /fiind, în același timp, și purtătorul accentului frazei/ „O *piatră* să ador"/. Fapte asemănătoare abundă în aceeași poezie, de obicei în poziție finală a versului, de exemplu *repedea junie* /v. 25/, rimînd cu *albă vijelie* /v. 27/.

Și atributul exprimat printr-un gerunziu adjectivizat este adesea antepus determinatului său: „*tremîndul* picior" /I 11, v. 13/, „*Gemîndul* uragan" /I 20, v. 4/, „*rîzîndul* delir" /I 22, v. 34/, „*dantîndele* ființe" /IV 28, v. 50/, „*rîzîndele* zori" /IV 34, v. 201/ etc. E foarte posibil ca numărul relativ mare al gerunziilor-adjective precedînd substantivul pe care îl determină să reprezinte, la Eminescu, o influență a sintaxei germane, unde o asemenea topică este firească.

Mai caracteristică încă este antepunerea atributului genitival care se întîlnește, destul de frecvent, și înainte de Eminescu, cum se poate lesne constata din citatele care urmează:

Grigore Alexandrescu[2]: „*Ale turnurilor* umbre peste unde stau culcate" /71, v. 1/; „*Al idolilor* preot" /84, v. 50/; „*A lumei* temelie" /86, v. 31/ etc.

La Bolintineanu, într-un singur vers apare de două ori o asemenea construcție:

„Ea fuse destinată să șteargă cu amor
P-*a oamenilor* frunte *al patimilor* zbor" /I 7/.

---

[1] Cf. și:
„Din ochi de-ar soarbe geniu *slăbita* mea *privire*,
De-ar tremura la sînu-mi *gingășul* tău *mijloc*".
/I 21, v. 29—30/.

[2] Citez după ediția *Opere*, vol. I, *Poezii*, E.S.P.L.A., București, 1957.

Topica aceasta este, de altfel, familiară și poeziei populare /vezi *Miorița*: „*A lumii* crăiasă"/.

Și de data aceasta sintaxa poetică germană — unde construcția de care mă ocup este normală[1] — poate explica, în parte, frecvența fenomenului respectiv la Eminescu.

Pentru a ilustra bogăția exemplelor, iată, deocamdată, trei, identificate într-o singură poezie — *La mormîntul lui Aron Pumnul* — pe o singură pagină de text /I 1/ și la intervale relativ reduse: „*a clopotelor* jale" /v. 6/, „*a nemuririi* cale" /v. 9/, „*a sferelor* cîntare" /v. 13/. Fapte asemănătoare se găsesc în număr mare și în alte poezii antume sau postume: *O călărire în zori*: „*al florilor* sîn" /I 3, v. 8/, „*al negurii* flor" /I 4, v. 28/ etc.; *Din străinătate*: „*a patriei* dulci plaiuri" /I 6, v. 4/, „*a codrului* tenebră" /I 6, v. 12/, „*al păsărilor* cor" /I 8, v. 26/. Cf.: „*ale sorții* plîngeri /I 9, v. 7/, „*a nopții*... cîntare" /I 9, v. 23/, „*al nopții* mire" /I 14, v. 28/, „*a nopții* stele", „*a nopții* zori" /I 16, v. 28/, „*a nopții* poezie" /I 18, v. 1/, „*al aplauzelor* flor" /I 18, v. 6/, „*al vînturilor* joc" /I 20, v. 10/, „*al zilelor* noroc" /I 21, v. 28/, „*al patimilor* dor" /I 23, v. 9/, „*ale patimilor* orcane" /I 26, v. 12/ etc.

În postume:
„*a valului* cînt" /IV 3, v. 17/, „*al ruinei* geniu" /IV 4, v. 16/, „*al orelor* șirag" /IV 27, v. 1/, „*a spaimelor* zînă" /IV 27, v. 15/, „*a soarelui* lumină" /IV 31, v. 104/, „*a mándolei* strune" /IV 33, v. 173/ etc.

Cred că nu este lipsit de interes să arăt că acest tip sintactic e bine reprezentat în traducerile din Schiller, mai ales în *Resignațiune* /IV 14—16/, redînd aidoma, de fiecare dată, topica construcției din originalul german: „*A inimei* adîncuri" /v. 23/: „*Des Herzens* Krümmen"; „*A suferinței* cale spinoasă" /v. 27/: *Des Dulders* Dörnenbahn"; „*a lumei* flecărie" /v. 73/: „*Der Menge* Spott" etc.

Construcția este, fără îndoială, poetică și revine cu destulă insistență în creațiile maturității, cum lasă să se întrevadă — între altele — următorul distih din *Scrisoarea III*:

„Risipite se-mprăștie *a dușmanilor* șiraguri
Și gonind biruitoare tot veneau *a țării* steaguri" /I 148/.

---

[1] Un celebru poem al lui Uhland — ca să nu dau decît un singur exemplu — se intitulează *Des Sängers Fluch*, ceea ce, păstrînd topica din original, ar suna românește „*Al bardului* blestem".

Mai forțată și mai artificială este antepunerea atributului prepozițional. De altfel, caracterul artificial al procedeului este dovedit și de raritatea exemplelor: „*de lacrimi* tezaur" /I 3, v. 7/, „Candela ștersei *d-argint* icoane" /I 26, v. 9/, „*De viață* fior" /IV 34, v. 204/. Construcția rezistă totuși, făcîndu-și loc, de cîteva ori, și în creațiile de mai tîrziu, de pildă în *Epigonii*: „Ochiul vostru vedea-n lume *de icoane un palat*" /I 35, v. 90/; în *Înger și demon*: „*de raze roșii frîngeri*" /I 50, v. 7/; în *Strigoii*: „vîntul adunat-a *de flori de tei troiene*" /I 97, v. 247/ etc.

Atributul exprimat prin adjective posesive este așezat, de obicei, înaintea substantivului său, întocmai ca în germană, unde faptul reprezintă însă o normă gramaticală, fără a avea, deci, vreo valoare stilistică: „al *său* murmur" /I 4, v. 53/, „a *sa* frunte" /I 6, v. 20/, „al *meu* nume" /I 9, v. 7/, „a *lor* frunte" /I 12, v. 37/, „al *meu* sîn" /I 17, v. 6/, „a *mea* durere" /I 20, v. 5/, „al *tău* zîmbet" /I 22, v. 35/, „a *mea* liră" /I 23, v. 7/. Cînd însă, pe lîngă cel posesiv, substantivul mai are un determinant, atunci cele două atribute încadrează substantivul, după formula următoare: „*antică* fruntea *ta*" /I 1, v. 2/, „*trist* mormîntul *tău*" /I 1, v. 22/, „*zdrobit* sufletul *meu*" /I 20, v. 8/, „*dulce* chipul *său*" /IV 10, v. 14/, „*rece* zborul *său*" /IV 39, v. 24/. Deși pe locul al doilea, substantivul își păstrează articolul hotărît, cumpănindu-se armonios între determinante. Construcția rămîne totuși artificială și poetul o simte ca atare, dovadă că în creațiile de mai tîrziu o abandonează.

Cînd determinantele sînt în lanț, poetului îi place să le distribuie de o parte și de alta a substantivului, indiferent de natura lor morfologică: „A nopții *gigantică* umbră *ușoară*" /I 3, v. 1/, „*slaba-i* lumină *pălindă*" /I 11, v. 12/, „*lungi* genele-ți *plînse*" /IV 18, v. 18/, „*Dantîndele* ființe *albe*" /IV 28, v. 50/, „*aromatele* suflete *line*" /IV 28, v. 51/ etc. Asemenea grupuri sintactice constituie unități bine închegate, de o structură densă și compactă, punînd în relief substantivul, în jurul căruia determinantele, armonios distribuite, alcătuiesc un fel de chenar stilistic.

Necesități care țin, de obicei, de tehnica versificației pot determina însă și o altă înșiruire, mai greoaie, a elementelor care alcătuiesc grupuri sintactice ca acelea analizate anterior. În unele cazuri poetul lasă pe ultimul loc sub-

stantivul, antepunîndu-i ambele determinante, chiar dacă sînt realizate diferit din punctul de vedere al exprimării morfologice: „*A-ntristării neagră*-aripă" /I 27, v. 9/, „*a nopții de întuneric* mare" /I 39, v. 15/, „*sînte a zeilor* cămine" /IV 17, v. 10/, „Regina *albelor nopții* regine" /IV 32, v. 130/ etc.

Deosebit de expresive sînt construcțiile de tipul „surîsu-i *de grație plin*" /I 12, v. 26/, „Privirea *de lacrime plină*" /I 11, v. 22/, în care ordinea firească a componentelor locuțiunii adjectivale respective /*plin de grație*/ este, cum se vede, inversată. Exemplele sînt relativ numeroase, mai ales în postume: „Mintea cea turbure *de gînduri plină*" /IV 28, v. 60/, „mintea *de visure plină*" /IV 28, v. 44/, „ochiul ei dulce și *de lacrimi* încă *plin*" /IV 38, v. 23/. Topica acestor construcții amintește, într-un anumit sens, de adjectivele din germană derivate cu *-voll*, care funcționează, în asemenea cazuri, ca un simplu sufix.

Formele verbale i n v e r s e — frecvente în folclor[1] — apar și ele, de cîteva ori, atît în antume cît și în postume: „*Naște-am* zorii de rubine" /I 4, v. 62/, „*Răsfrînge-se* cerul senin" /IV 3, v. 2/, „*Cînta-te-aș* ca și rîul" /IV 40, v. 27/ etc. Tot de origine populară sau arhaică sînt și construcțiile de tipul: „*ducu-vă* dorul" /I 26, v. 5/, „*o* a destinat" /V 9, v. 6/ etc. Unele dintre exemplele de mai sus prezintă o anumită stridență, rezultată din contradicția între caracterul popular sau arhaic al construcției respective și elementele lexicale neologice din preajmă /*rubin*, *destinat*/.

Formele inverse — mai ales cele de viitor și de perfect compus — vor reveni, în continuare, în poezia eminesciană. Prezența lor va fi însă, de fiecare dată, condiționată de conținut și va îmbogăți textul cu nuanțe stilistice noi, sporindu-i astfel încărcătura emoțională.

În fine, mai amintesc, înainte de a încheia observațiile referitoare la topică, antepunerea obiectului direct pronominal față de formele verbale de imperativ: „*mă* jelește" /IV 14, v. 8/, în loc de „jelește-*mă*" sau „Tu *îl* strînge-n brațe" /I 15, v. 23/, în loc de „strînge-*l*" — construcție care va reveni și mai tîrziu, în poemele din epoca maturității, de pildă în *Despărțire*: „Cu fața spre părete *mă* lasă prin

[1] Vezi, de pildă, *Toma Alimoș*: „*Închinare-aș* și n-am cui, *Închinare-aș* murgului".

străini[1]“ /I 127, v. 21/, sau în *Scrisoarea V*: „Dar *o* pune[2] să aleagă...“ /I 162, v. 88/.

Sînt frecvente și cazurile cînd grupului alcătuit din determinat + determinant îi urmează un grup identic, dar în ordine inversă, adică determinant + determinat: „La trecutu-ți *mare*, *mare* viitor“ /I 15, v. 4/, „Visuri *trecute*, *uscate* flori“ /I 26, v. 1/, „Fruntea lui cea *pală*, *roșu* o-nsenină“ /IV 7, v. 16/ etc.

REPETIȚIA

Printre fenomenele sintactice cu puternice implicații stilistice se numără și repetiția, pe care Eminescu o folosește cu o excepțională măiestrie[3]. Indicii ale acestei măiestrii se întrezăresc încă din poeziile perioadei care formează obiectul studiului de față.

Repetiția exprimă, de obicei, ideea de insistență, de intensitate[4]: „O *surîzi*, *surîzi* odată“ /IV 38, v. 21/. Ea apare însă, destul de des, și în expresii caracteristice limbii comune: „*Privire în privire* și *sîn la sîn* trăim“ /IV 39, v. 2/. Una dintre ipostazele gramaticale cele mai obișnuite ale repetiției o constituie reluarea sau anticiparea verbului regent în propoziția subordonată comparativă: „și te *iubesc*, copilă, *cum repedea junie Iubește*-n ochi de flacări al zilelor noroc. *Iubesc precum iubește* pe-o albă vijelie Un ocean de foc“ /I 21, v. 25—28/; „*Cum zboară* îngerii din stele-n stele, Barzii *zbor*, flutură printr-a lor bele“ /IV 31, v. 94—95/. În asemenea situații, repetiția implică, adesea, modificări flexionare, legate de schimbarea persoanei sau a numărului: „Și singur stau și *caut* ca uliul care *cată* În inima junimii“ /I 23, v. 67—68/.

Modificări de acest gen pot apărea și la flexiunea nominală sau pronominală, fie prin schimbarea cazului: („mintea

---

[1] Imperativ, persoana a II-a/ = *lasă-mă*/, nu indicativ persoana a III-a.

[2] Vezi observația de mai sus.

[3] Vezi Paula Diaconescu, *Repetiția — procedeu artistic în poezia lui Eminescu*, în „Limbă și literatură“, III, 1957, p. 27—48. Cercetarea ia însă în considerare numai creațiile din epoca maturității poetului.

[4] Vezi *Gramatica limbii române*, vol. II, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 407.

voastră") de *patimi* îmbătată, De-al *patimilor* dor" /I 23, v. 8—9/, „*Tot* ce respiră-i liber, a *tuturor* e lumea"/I 24, v. 40/, fie prin derivare: „I-aș cînta *doina, doiniță*" /I 2, v. 22/.

Încă de pe acum poetul construiește repetiții interesante, bazate pe forme flexionare diferite ale aceluiași cuvînt sau pe derivate diferite aparținînd aceleiași rădăcini: „Pe fruntea *inspirată*, pe fruntea-*nspirătoare*" /I 17, v. 8/. Cf., mai tîrziu, „De-atunci, *învingătoareo*, iubit-ai pe *învins*" /I 91, v. 55/, în *Strigoii*. Acești termeni au, în sens general, valoare a n t o n i m i c ă. Zic „în sens general", fiindcă numele de agent /*inspirator, învingător*/ se opun, prin sensul lor gramatical a c t i v, participiilor trecute /*inspirat, învins*/, care au valoare p a s i v ă.

Cea mai înaltă treaptă a desăvîrșirii — ilustrată prin bogăția exemplelor și felurimea procedeelor — o va atinge însă acest aspect original al repetiției într-un celebru pasaj din *Scrisoarea I*, semnalat de Tudor Vianu[1]:

„... La-nceput pe cînd *ființă* nu era, nici *neființă*,
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,
Cînd nu s-*ascundea* nimica, deși tot era *ascuns*...
Cînd *pătruns* de sine însuși odihnea cel *nepătruns*.
Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume *pricepută* și nici minte s-o *priceapă*.
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază
Dar nici de *văzut* nu fuse și nici ochi care s-o *vază*.
Umbra celor *nefăcute* nu-ncepuse a se *desface*
Și în sine *împăcată* stăpînea eterna *pace*" /I 132, v. 41—50/.

O formă tipică a repetiției este și complementul i n t e r n[2]: „Să-ți *cînt* dulce, dulce tainic *Cîntul* jalnic /I 4, v. 48—49/, „Și pasărea *cîntă*... *Un cîntec* de amor" /I 3, v. 17—18/, „*Șoptind șoapte* de amor" /I 2, v. 8, 16, 24"[3]. Această formă a repetiției va reveni în *Epigonii*: „Ați *luptat luptă* deșartă" /I 36, v. 95/ și chiar mai tîrziu: „Vom *visa* un *vis* ferice" /I 75, v. 17/.

Repetiția este însă mai puțin simțită ca atare, cînd schimbarea prin derivare a clasei morfologice a cuvîntului

---

[1] *Cuvînt despre Eminescu*, în *Caiete critice*, 1, 1957, p. 163—177. /Observația care ne interesează poate fi găsită la p. 169./

[2] Vezi *supra*, p. 71—72.

[3] Formula aceasta sintactică se repetă, ca un refren, la sfîrșitul fiecărei strofe.

repetat atrage după sine întunecarea sau pierderea sentimentului etimologic: „vita ce se-*nfiară* Cu *fierul* ars în foc" /I 23, v. 5—6/. Într-adevăr, conștiința apartenenței verbului *înfiera* — chiar în sensul său propriu — la radicalul *fier* este, pentru vorbitorul obișnuit, destul de slabă.

Cuvîntul repetat poate prezenta, în funcție de context, nuanțe semantice diferite, chiar dacă el nu reprezintă un derivat al celui dintîi. Astfel, în versul următor /e vorba despre visuri/: „V-ați *dus* cu anii, *ducu*-vă dorul" /I 26, v. 5/, verbul repetat *a /se/ duce* înseamnă, prima oară, „a trece", „a se spulbera", iar a doua oară „a purta /cuiva dorul/".

De cele mai multe ori repetiția are consecințe asupra intonației, cuvîntul repetat situîndu-se la un nivel intonațional superior față de ansamblul său sintactic și fiind, astfel, purtătorul accentului frazei:

„Viscolul iernii *moárte* îi cîntă
Moárte îi rîde tot împrejur" /I 26, v. 23—24/.

Repetiția poate puncta trecerea pe o treaptă stilistică nouă; liber de orice determinante, prima oară, termenul repetat este însoțit, a doua oară, de un epitet caracterizator: „florile de mai Fiice dulce-a unui *plai*, *Plai* rîzînd cu iarbă verde" /I 2, v. 2—4/; „o porumbiță Cu chip alb de *copiliță Copiliță* blîndișoară" /I 2, v. 17—19/. Termenii angrenați în asemenea repetiții pot fi nemijlocit învecinați, ca mai sus, sau situați la distanță, ca în textele ce urmează: „*Blestemul* îl invoc *Blestemul* mizantropic cu vînăta lui ghiară" /I 23, v. 23—24/; „Stelele toate *angeli* îi par *Angeli* cu aripi strălucitoare" /IV 12, v. 4—5/; „Șterge-ți *ochii*, Blondă Marta, *ochi*-ți negri... două stele" /IV 37, v. 17—18/.

Alteori, însă, repetiția poate aduce cu sine un determinant nou al termenului repetat: „cununi *mirositoare*, cununi *de albe flori*" /I 1, v. 14—15/, „În cînturi *tînguioase*, În cînturi *răsunînde*" /I 1, v. 23—24/. Cînd se repetă un grup de două sau mai multe cuvinte, ordinea lor poate fi diferită: „Este *al meu suflet*, care declină, *sufletul meu*" /IV 8, v. 11—12/.

Din punct de vedere sintactic, orice parte a propoziției poate fi repetată. Este astfel reluat predicatul, o

dată, de două sau chiar de mai multe ori: „*Te-ai dus, te-ai dus* din lume, o! geniu" /I 1, v. 11/, „*Se stinse* un luceafăr, *se stinse* o lumină, *Se stinse*-o dalbă stea" /I 1, v. 4—5/[1]. „*Am uitat* mamă, *am uitat* tată, *Am uitat* lege, *am uitat* tot" /I 27, v. 25—26/. După cum se poate observa, în ultimele dintre textele citate repetiția se însoțește cu o gradație ascendentă. Interesant este, în acest sens, și un alt text /aparținînd unei variante manuscrise a poeziei *Amorul unei marmure*/: „*Urrăsc*[2] întreaga lume, c-o patimă atee, *Urrăsc* a mea ființă, *urrăsc* inima mea" /I 270, v. 14—15/. De data aceasta gradația care secundează repetiția este formal descendentă întrucît aria obiectelor directe /„întreaga *lume*", „a mea *ființă*", „*inima* mea"/ se restrînge treptat, ca întindere, dar — paralel cu aceasta — intensitatea sentimentului sporește o dată cu reluarea termenului care îl exprimă.

Pot fi, de asemenea, repetate și celelalte părți ale propoziției. Subiectul: „Și *creștetu*-i negru, și *creștetu*-i nalt De nouri și ani se-ncăruntă" /IV 27, v. 20—21/; atributul—epitet: „o rază din fața lui *senină* Din ochiul tău *senin*" /I 20, v. 23—24/; obiectul direct: „*lumea* mișcă, *lumea* cheamă" /I 28, v. 3/ etc. Poetul reia chiar propoziția întregi, făcînd să difere doar grupul sintactic al obiectului direct: „*Eu singur n-am cui spune* cumplita mea durere, *Eu singur n-am cui spune* nebunul meu amor" /I 20, v. 15—16/.

Valori stilistice are însă și repetarea cuvintelor relaționale — a conjuncțiilor, bunăoară — ca în următorul crîmpei, foarte sugestiv, din *Junii corupți*:

„În preajma nunții voastre ucisă de orgie
Și putredă de spasmuri *și* arsă de beție
Și seacă de amor" /I 23, v. 12—13/.

Frecvența subordonatelor de același fel într-o frază sau perioadă — cu condiția ca raportul de subordonare să fie

---

[1] Toate citatele de pînă acum aparțin unei singure poezii: *La mormîntul lui Aron Pumnul* /I 1/.

[2] Grafia cu dublu *r* /urrăsc/ aparține poetului; avem a face cu o geminare expresivă.

de fiecare dată marcat /și, bineînțeles, în același fel/ — constituie o formă specifică a repetiției, lesne de identificat în poeziile acestei epoci. Fenomenul este bogat și felurit ilustrat în poemul *Din străinătate*, începînd chiar cu temporalele, de nuanță concesivă, din prima strofă:

„*Cînd* tot se-nveselește, *cînd* toți aci se-ncîntă,
Cînd toți își au plăcerea și zile fără nori,
Un suflet numai plînge" /I 6, v. 1—3/[1].

și continuînd, apoi, cu distribuirea simetrică a atributivelor în strofele ce urmează:

„Și inima aceea, *ce* geme de durere,
Și cîntecul acela, *ce* cîntă amorțit,
E inima mea tristă, *ce* n-are mîngîiere,
E sufletu-mi, *ce* arde de dor nemărginit" /I 6, v. 5—8/[2].

În rest, atributivele — introduse de fiecare dată prin *ce*[3] — se înlănțuie cîte trei, fie pe lîngă același determinat:

„Să mai privesc odată **cîmpia**-nfloritoare
Ce zilele-mi copile și albe le-a țesut
Ce auzi odată copila-mi murmurare
Ce jocurile-mi june, zburdarea mi-a văzut" /I 6, v. 21—24/[4].

fie pe lîngă determinate diferite:

„Melodica șoptire a **rîului**, *ce* geme
Concertul *ce*-l întoană al păsărilor cor,
Cîntarea în cadență a frunzelor *ce* freme
Născur-acolo-n mine șoptiri de-un gingaș dor" / I 8, v. 25—28/.

---

[1] De o structură sintactică asemănătoare — dar la un nivel de realizare artistică infinit superior — se învederează a doua parte a poemului *Nu mă înțelegi* /I 232, v. 9—24/. Dimensiunile neobișnuit de mari ale perioadei mă obligă să renunț la citat, lăsînd pe seama cititorului plăcerea de a stabili paralelismul.

[2] Poetul anină, așadar, cîte o atributivă de fiecare din cele două subiecte /*inima, sufletul*/ și de fiecare din cele două nume predicative /*inimă, suflet*/. Primele trei atributive — din patru cîte sînt cu toatele — ocupă, exact, al doilea emistih al versurilor respective.

[3] Mai comod, în vers, decît *care!*

[4] De data aceasta, propozițiile coincid, ca întindere, cu versurile, unitățile s i n t a c t i c e fiind, prin urmare, identice cu cele m e t r i c e.

Procedeul repetiției apare des în propozițiile cu un puternic conținut emoțional, cum sînt cele imperative sau interogative. Postuma *Care-o fi în lume...* /IV 10—11/ ilustrează îndeajuns primul din cele două aspecte semnalate aici:

„Și *cîntă* pe-ăst înger de dulce amor
Și *plînge*-l cu jale și *plînge*-l cu dor" /v. 39—40/;
„*Alege*-ți o cruce, *alege*-un mormînt" /v. 45/;
„Și *cîntă* la capu-i și *cîntă* mereu" /v. 47/.

În propozițiile interogative, repetiția constă în reluarea, de fiecare dată, a adverbului, pronumelui sau locuțiunii care punctează întrebarea:

„*De ce* nu sunt un rege să sfarm cu a mea durere,
De ce nu sunt Satana, *de ce* nu-s Dumnezeu" /I 20, v. 5—6/;
„*Ce* am de-alege oare în seaca-vă ființă?
Ce foc făr-a se stinge, *ce* drept fără să-mi mintă" /I 23, v. 19—20/;
„*Cine*-i acvila *ce* cade? *Cine*-i stînca *ce* se sfarmă?
Cine-i leul *ce* închide cu durere ochii săi?
Cine-i tunetul *ce* moare..." /I 28, v. 13—15/.

De fapt, în acest ultim fragment este vorba de o repetiție dublă, întrucît fiecare din cele patru propoziții interogative are, în dependență, cîte o atributivă, introdusă, invariabil, prin pronumele *ce*. Asemenea repetiții — de o structură amplă, trimembră sau cvadrimembră — au un vădit caracter retoric.

Pentru a încheia acest capitol, mi se pare util a menționa apariția, de pe acum, a repetiției — refren, în *De-aș avea*, unde versul „Șoptind șoapte de amor" încheie fiecare din cele trei strofe. Procedeul — înrudit cu acela al laitmotivului, în muzică — va atinge maximul de eficiență artistică în elegii ca: *De ce nu-mi vii*, *O, mamă* etc. În prima poezie, versul-refren se repetă, nealterat, la sfîrșitul fiecărei strofe, în timp ce, în a doua, se păstrează nealterată doar structura lui sintactică, cu mici variații lexico-morfologice de la o strofă la alta /„Mereu *se vor tot bate*, *tu* vei dormi mereu"; „Mereu *va crește umbra-i*, *eu* voi dormi mereu"; „Mereu *va plînge apa*, *noi* vom dormi mereu"/.

Scanned with OKEN Scanner

Rămîne să discut acum cîteva fapte cu caracter strict stilistic, deși considerațiilor de acest gen a trebuit să li se acorde spațiu și în cadrul celorlalte capitole, deja tratate.

EPITETUL

Voi începe cu problema epitetului, care a constituit, acum cîțiva ani, obiectivul unuia dintre cele mai frumoase studii de stilistică din literatura noastră de specialitate. Mă refer la lucrarea *Epitetul eminescian*, pe care o datorăm regretatului Tudor Vianu[1]. Cum era și firesc într-o cercetare bazată pe criteriul istoric, autorul cuprinde în aria investigațiilor sale și primele creații eminesciene, care — în limitele problemei epitetului — îi oferă un material extrem de bogat și de prețios. Concluziile la care ajunge amintitul studiu sînt următoarele[2]:

— în prima perioadă a creației eminesciene epitetul este foarte frecvent;

— epitetele acestei perioade sînt mai cu seamă ornante, făcînd parte din lexicul poetic curent al epocii, identificabile, deci, și la modelele lui Eminescu /Alecsandri, Bolintineanu etc./;

— în poeziile perioadei următoare, Eminescu recurge la tot mai puține epitete ornante, făcînd loc celor individuale, de o mare forță sugestivă, dar întrebuințîndu-le, și pe acestea, cu o economie care dă măsura maturizării gustului său;

— frecvența, în perioada maturității, a anumitor epitete — cum ar fi *adînc*, *vechi*, *etern* — îl duce pe cercetător la concluzia că lumea lui Eminescu este o lume „de o mare

---

[1] Vezi *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., București, 1955, p. 11 și urm.

[2] Mă refer, bineînțeles, numai la acelea care interesează direct cercetarea noastră.

Scanned with OKEN Scanner

vastitate în spațiu și în timp și în care privirea cugetătorului pătrunde pînă în punctele cele mai tăinuite ale sufletului omenesc și pînă la concepțiile cele mai înalte ale rațiunii"[1].

Poeziile epocii care formează obiectul acestei cercetări oferă, în mare număr, exemple de epitete ornante bucurîndu-se de o anumită tradiție literară — frecvente încă în opera poetică a lui Eliade, Bolintineanu, Alecsandri — ca să nu citățm decît numele cele mai ilustre. Dintre aceste epitete cele mai caracteristice par a fi următoarele[2]:

blînd, blîndișor[3]: „copiliță *blîndișoară*" /I 2, v. 19/, „*blînda-i* durere" /I 3/, „notele murinde, *Blînde*" /I 14, v. 16/, „lirele *blînde*" /IV 28, v. 54/, „*blîndă* magie" /IV 31, v. 121/. Este semnificativ faptul că, în cuprinsul unei singure poezii — mă refer la *O călărire în zori* — acest epitet revine de patru ori, după cum urmează: „*blînda* ei față" /I 4, v. 39/, „șoapta-mi *blîndă*" /I 4, v. 47/, „lumină *Blîndă*" /I 5, v. 58/, „*blîndele* plîngeri" /I 5, v. 77/;

dulce: „De-aș avea și eu o floare Mîndră, *dulce*, răpitoare" /I 12, v. 2/, „Fiice *dulce*" /I 2, v. 4/, „zefir *dulce*" /I 4, v. 51/, „*dulci* plaiuri" /I 6, v. 4/, „speranța cea *dulce*" /I 12, v. 38/, „Cînturi *dulci*" /I 18, v. 10/, „*dulci* gînduri" /I 18, v. 16/, „*dulce* liniștire" /I 8, v. 35/, „geamătul *dulce*" /IV 3, v. 18/, „*dulce* vis" /IV 20, v. 22/. Epitetul revine de trei ori pe aceeași pagină, în cuprinsul poeziei *La Bucovina*: „*dulce* Bucovină" /I 9, v. 1/, „*dulci* cuvinte" /I 9, v. 11/, „a nopții *dulce*... cîntare" /I 9, v. 23/. În alte cazuri epitetul determină verbe: „/î/ntoană... *dulce*" /I 1, v. 13/, „să-ți cînt *dulce*" /I 4, v. 48/, „mîngîie *dulce*" /I 11, v. 1/ etc.

gingaș: „floricică *Gingașă*" /I 20, v. 10/, „talia-i... *gingașă*" /I 4, v. 33/, „*gingaș* dor" /I 4, v. 28/, „*gingașul* tău mijloc" /I 21, v. 30/, „liră *gingașă*" /IV 32, 133/ etc.;

june — consacrat ca epitet ornant de tradiția literară a veacului — este folosit de Eminescu atît în antume[4]:

---

[1] *Lucr. cit.*, p. 62—63.

[2] Vezi și Tudor Vianu, *lucr. cit.*, p. 33 și urm., unde se pot găsi și locurile paralele la Bolintineanu și Alecsandri.

[3] Formele diminutivate ale epitetelor-adjective apar foarte des, rînduindu-se, și ele, pe linia aceleiași tradiții literare.

[4] Amintesc că în antume, ca și în postume, cuvîntul apare și cu valoare substantivală, de pildă I 1, v. 22: „Lacrima duioasă Ce *junii* toți o varsă..."; „iar *junele* sare ușor de pe cal" /IV 28, v. 41/.

„jocurile-mi *june*“ /I 6, v. 24/, „flori plăpînde, *june*“ /I 17, v. 2/ etc., cît — mai cu seamă — în postumele epocii: „zilele poetici, *june*“ /IV 32, v. 135/, „sufletu-i *june*“ /IV 33, v. 177/, „inimă *june*“ /IV 32, v. 192/. Cîteşitrele exemplele aparţin aceluiaşi poem, anume *Ondinei*[1];

natal sugerează nostalgia înstrăinatului, dorul de casă şi de cămin, ceea ce poezia germană denumeşte *Heimweh*. Tocmai de aceea el revine stăruitor în poemul *Din străinătate* /I 6, 7/: „*natala* mea vîlcioară“ /v. 9/, „valea mea *natală*“ /v. 18/, „locul meu *natal*“[2] /v. 30/;

pal şi **palid** sînt, ambele, epitete ornante neologice — primul de origine romanică /fr. *pâle*/, al doilea împrumutat din latină /*pallidus*/ — familiare poeziei romantice. *Pal* este chipul Lidei, *pală* este fruntea eroului romantic[3] — în speţă a lui Horia — *pale* sînt lucirile lunei. Iată acum textele, aparţinînd mai cu seamă postumelor: „Marea vede chipu-i *pal*“ /IV 6, v. 6/, „Fruntea lui cea *pală*“ /IV 7, v. 16/, „luna aruncă o *pală* lumină“ /IV 18, v. 5/, „Un monarc cu faţa *pală*“ /IV 22, v. 16/, „floare... *pală*“ /IV 33, v. 184/ etc. Epitetul este, cîteodată, asociat unui termen abstract: „*Pală* **idee**-a dumnezeirii“ /IV 12, v. 18/. Şi *palid* apare, în această perioadă, mai ales în postume: „*palida* stelă“ /IV 35, v. 6/, „*palida* lumină“ /IV 39, v. 21/ etc. Observaţia cu care încheiam şirul exemplelor privitoare la *pal* este valabilă şi acum: *palid* poate fi, şi el, asociat cu termeni abstracţi, cum ar fi, de pildă, „*palidă* **minune**“ /IV 23, v. 26/, „**gînduri** *palide*“ /IV 28, v. 29/, „*palida* mea **nebunie**“ /IV 34, v. 197/, „**visul** ce se-mbină *Palid*“ /I 19, v. 33/;

pălind şi **pălit** — formele de gerunziu şi, respectiv, participiu ale verbului *păli* /fr. *pâllir*/ — se alătură, etimologic, celor de mai sus, alcătuind, laolaltă cu ele, o adevărată familie de epitete: „lumina *pălindă*“ /I 11, v. 12/, „faţa *pălindă*“[4] /IV 39, v. 19/, „buza mea *pălită*“ /IV 20, v. 19/ etc.

---

[1] În legătură cu frecvenţa acestui epitet, ca şi a altora, înrudite semantic /*tînăr, copil*/, vezi Tudor Vianu, *Expresia juvenilului la Eminescu*, L.R., nr. 1, 1964.

[2] Ultima formulă se regăseşte aidoma în I 1, v. 17.

[3] Cf., în perioada următoare, *Înger şi demon*:

„A venit un rege *palid*“ /I 52, v. 61/.

[4] Îmbinarea va reapărea şi mai tîrziu, în *Noaptea*: „faţa mea *pălindă*“ /I 42, v. 8/.

Pal și *palid* reapar în poemele anului 1870, *Venere și Madonă* și *Epigonii*. În primul dintre ele, *pal* și substantivul abstract — *paloare* — sînt întrebuințate cu o vădită valoare depreciativă, ca trăsături distinctive ale unei Venere corupte și morbide:

„Am văzut fața ta *pală* de o bolnavă beție
Buza ta învinețită de-al corupției mușcat,
Și-am zvîrlit asupră-ți, crudo, vălul alb de poezie
Și *paloarei* tale raza inocenței eu i-am dat" /I 29, v. 21—24/.

În același poem, *palid* revine de două ori, prima oară ca simbol al purității: „Ți-am dat *palidele* raze ce-nconjoară cu magie, Fruntea îngerului-geniu, îngerului-ideal..." /I 30, v. 25—26/, iar a doua oară sugerînd, dimpotrivă, o simțire stearpă și înveninată: „...o *palidă* femeie Cu inimă stearpă, rece și cu suflet de venin" /I 30, v. 39—40/.

În *Epigonii* însă epitetul nostru redobîndește o valoare stilistică similară aceleia pe care o identificasem în primul dintre ultimele două texte citate, simbolizînd înălțimea și austeritatea gîndirii:

„Cu-a ei candelă de aur *palida* înțelepciune
Cu zîmbirea ei regală, ca o stea ce nu apune
Lumina al vieții voastre drum de roze semănat" /I 35, v. 85/.

Apropiată este semnificația epitetului *palid* în *Împărat și proletar*, redînd reflexul exterior al concentrării, al tensiunii lăuntrice: „Cezarul trece *palid*, în gînduri adîncit" /I 61, v. 117/.

În sfîrșit, pentru a încheia seria observațiilor privitoare la aceste epitete, trebuie să mai adaug că atît *pal* cît și *palid* se reîntîlnesc în *Mortua est*[1], ca epitete foarte nimerite ale unui chip și ale unei frunți părăsite de strălucirea vieții[2]:

„De ce-ai murit înger cu fața cea *pală*?" /I 35, v. 21/;
„Pe fruntea ta *pală* cunună de laur" /I 38, v. 32/;
„Pe *palida*-ți frunte nu-i scris Dumnezeu" /I 40, v. 70/.

---

[1] Deși publicată mai tîrziu /1 martie 1871/, *Mortua est* aparține, ca dată a elaborării, perioadei de care ne ocupăm /vezi comentariile lui Perpessicius, I 299 și urm./.

[2] Cam aceeași rămîne semnificația semantico-stilistică a epitetului și în următorul vers din *Înger și demon*: „*Palidă* și mohorîtă maica Domnului se vede" /I 50, v. 8/.

Același cuplu revine în *Înger de pază* caracterizînd veșmintele și chipul femeii-înger: „*palidă* haină“ /I 41, v. 5/, „trăsurile-ți *pale*“ /I 41, v. 13/;

senin este, deocamdată, epitetul cerului înstelat și al mării, apoi al chipului omenesc — față, ochi, frunte, zîmbet: „Pleiada-ți auroasă și *senină*“ /I 1, v. 3/, „*luciul* mării senin“ /IV 35, v. 16/, „fața ta *senină*“ /I 20, v. 23/, „ochiul tău *senin*“ /I 20, v. 24/, „frunte *senină*“ /I 27, v. 33/, „zîmbiri *senine*“ /IV 31, v. 31/ etc.

Epitetul se va bucura de o mare răspîndire în creațiile ulterioare ale poetului. Motivul „ochiului s e n i n“ va reveni frecvent, încărcîndu-se cu semnificații stilistice din ce în ce mai nuanțate. Lui i se adaugă, în chip stăruitor, alt motiv — acela al *razei* /termen cheie în poezia eminesciană/ — care i z v o r ă ș t e din ochiul s e n i n al femeii iubite, î n s e n i n î n d, la rîndu-i, sufletul poetului și străbătînd cu lumina sa „puterea nopții“ înseși. Textele — pe care le las să urmeze — se însăilează, de la o poezie la alta și de la o epocă la alta, într-o admirabilă țesătură, continuîndu-se și crescînd organic unul dintr-altul.

Amorul unei marmure /1868/: „...*o rază* din fața ta *senină*, din *ochiul* tău *senin*“ /I 20, v. 23—24/;

Luceafărul /1883/:

„O lasă-mi capul meu pe sîn,
Iubito, să se culce
Sub *raza ochiului senin*
Și negrăit de dulce“ /I 179, v. 353—356/;

Pe lîngă plopii fără soț... /1883/:

„Dîndu-mi din *ochiul tău senin*
O *rază* dinadins,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins“ /I 191, v. 17—20/;

De ce nu-mi vii:

„În lumea asta sunt femei
Cu *ochi ce izvorăsc scîntei*...
Dar oricît ele sunt de sus,
Ca tine nu-s, ca tine nu-s!

Căci tu *înseninezi* mereu
Viața sufletului meu...“ /I 235, v. 13—18/;

Scanned with OKEN Scanner

Sonete /III/:

„Puterea nopții blînd *însenina-vei*
Cu ochii mari și dătători de pace?" /I 120, v. 5—6/.

Încă din *Epigonii* /1870/ epitetul este asociat cu termeni abstracți, de pildă în versurile cu care începe marele poem:

„Cînd privesc zilele de-aur a scripturelor române
Mă cufund ca într-o mare de **visări** dulci și *senine*" /I 31, v. 1—2/.

Asocieri asemănătoare găsim, mai tîrziu, în *Nu mă înțelegi*:

„Căci pentru care altă minune decît tine
Mi-aș risipi o viață de **cugetări** *senine*..." /I 232, v. 3—4/;

sînt /lat. *sanctus*, „sfînt"/ se găsește mai ales în postumele perioadei 1866—1869. O singură poezie — *Care o fi în lume*... /IV 10—11/ — oferă nu mai puțin de trei exemple: „icoane *sînte* și îngălbenite" /v. 4/, „femeie... *sîntă* și frumoasă" /v. 17/, „amorul meu *sînt*" /v. 46/. Mai citez, tot din postume: „boare *sîntă*" /IV 39, v. 17/, „Inima... *sîntă*" /IV 41, v. 14/ etc., iar din antume, *Junii corupți*: „Misteriul cel *sînt*" /I 25, v. 75/. Epitetul face parte dintre acelea la care Eminescu va renunța definitiv mai tîrziu, după ce însă îl va fi utilizat, și încă pe scară largă, în poemele anului 1870 /de șapte ori în *Epigonii*, de două ori în *Venere și Madonă* etc./;

tainic se bucură și el de o mare răspîndire în creațiile acestei perioade. Exemplelor adunate de Tudor Vianu[1] li se mai pot adăuga: „*tainici* oftări" /I 4, v. 42/, „*tainic* dor" /I 13, v. 25/ și „doru-i *tainic*" /I 10, v. 31/, „*tainică* mînie" /I 22, v. 1/ etc.;

ușor face, de asemenea, parte din lexicul poetic al vremii și Eminescu îl folosește pe scară largă. Lista exemplelor adunate de Tudor Vianu[2] poate fi sporită cu: „fugarul *ușor*" /I 4, v. 26/, „licur *ușor*" /I 12, v. 41/ și cu formele diminutivate ale epitetului: „stele... *ușurele*" /I 13, v. 19/, „doarme *ușurel*" /I 14, v. 32/ etc.

Numărul epitetelor ornante ar crește considerabil dacă am adăuga și pe cele cu o frecvență mai redusă; „în cele dintîi poezii ale sale — arată Tudor Vianu — Eminescu

[1] *Lucr. cit.*, p. 37.
[2] *Ibidem*, p. 36.

anină cîte un epitet de aproape fiecare element al frazei"[1]. Iată, în continuare, cîteva, cu trimiterea de rigoare: **armonios** /I 1, v. 24/, **frumos** /I 2, v. 1/, **falnic** /I 1, v. 18/, **gentil** /IV 5, v. 33 și IV 41, v. 19/, **jalnic** /I 4, v. 48 și I 17, v. 14/, **lin** /I 5, v. 58, IV 3, v. 1 etc./, **mare** /I 1, v. 11, I 12, v. 27 etc./, **măreț** /I 1, v. 18/, **rîzător** /I 6, v. 4/, **sublim** /IV 18, v. 13 și IV 27, v. 4/, **tandru** /I 4, v. 38/, **trist** /I 1, v. 19 și 22, IV 24, v. 4/ etc.

Lista care se încheie aici cuprinde doar pe cele mai frecvente și mai caracteristice dintre epitetele ornante ale perioadei 1866—1869. În majoritatea lor, ele sînt impuse de tradiția literară a secolului și ilustrate de numele unor predecesori celebri — Heliade, Bolintineanu, Alecsandri — a căror influență asupra creațiilor eminesciene din această epocă este puternică și multiplă. Interesant de reținut mi se pare însă faptul că, încă de pe acum, poetul recurge la asemenea îmbinări contextuale, încît pînă și aceste epitete — tocite și uzate — își primenesc înțelesul, degajînd nuanțe semantice și stilistice neașteptate. Textele citate pentru a ilustra epitetele *pal*, *palid* și altele pot oricînd veni în sprijinul afirmației de mai sus. Multe dintre epitetele ornante ale acestei perioade vor fi, complet sau parțial, abandonate. Altele însă vor fi reținute și regenerate o dată cu maturizarea geniului eminescian.

Înzestrat cu o sensibilitate fină, receptivă și puternic deschisă în afară, Eminescu înregistrează cu bucurie jocul de lumini și umbre, de culori și linii ale naturii. Epitetul cromatic va fi, în consecință, la loc de cinste în creațiile sale, atît în cele din epoca debutului, cît și în cele din perioada maturității. Policromia peisajelor naturii este adesea surprinsă în chip pictural, ca în această strofă din *Lacul*:

„Lacul codrilor, *albastru*
Nuferi *galbeni* îl încarcă;
Tresărind în cercuri *albe*
El cutremură o barcă" /I 74, v. 1—4/.

O dată cu *Lacul*, în același număr al „Convorbirilor literare" /1 septembrie 1876/, apar *Crăiasa din povești* și *Dorința*. Epitetele cromatice sînt cu dărnicie risipite și aici, fie că este vorba de colțuri de natură:

„Neguri *albe*, strălucite
Naște luna *argintie*"

[1] *Lucr. cit.*, p. 48.

sau de flori:

„Trandafiri aruncă *roşii*"
/*Crăiasa din poveşti*, I 72/,

fie că este vorba de chipul şi cosiţele femeii iubite:

„Faţa *albă*-n părul *galben*
Pe al meu braţ încet s-o culci" /*Dorinţa*, I 75, v. 13/;

„Ea se uită... Păru-i *galben*,
Faţa ei lucesc în lună,
Iar în ochii ei *albaştri*
Toate basmele s-adună" /*Crăiasa din poveşti*, I 73, v. 28/.

Interesantă este — în acest sens — varianta anterioară a ultimei strofe, care contaminează detalii cromatice din ultimele două citate:

„Faţa ei ca ceara *albă*,
Păru-i *blond* lucesc în lună,
Şi în ochii ei *albaştri*
Toate basmele s-adună" /I 386, v. 29—32/.

Textele de acest gen abundă în poezia din epoca maturităţii şi exemplele s-ar putea înmulţi cu uşurinţă[1]. Trebuie să adaug însă că, din bogăţia de culori a lumii, una este cea preferată de Eminescu — aceea a cerului şi a mării, a l b a s t r u l — simbolizînd setea de infinit, lărgimea şi profunzimea gîndirii poetului[2].

Această înclinare către pictural se înfiripă încă din poeziile perioadei de care ne ocupăm. Postuma *Frumoasă-i* /IV 3—5/ — între altele — cuprinde pasaje care, într-un anumit sens, pot sta alături de cele citate anterior:

„În lacul cel *verde* şi lin
Răsfrînge-se cerul *senin*
Cu norii cei *albi* de *argint*
Cu soarele nori sfîşiind.
Dumbrava cea *verde* pe mal
S-oglindă în umedul val" /v. 1—6/.

---

[1] Vezi, de pildă, celebrele versuri cu care începe capitolul final din *Călin*:
„De treci codri de *aramă*, de departe vezi *albind*..." /I 85/.

[2] Vezi G. I. T o h ă n e a n u, *Culoare şi simbol*, în „Scrisul bănăţean", nr. 3, 1958.

. . . . . .
Natura de jur, împrejur,
Pe sus e o boltă de-*azur*
Pe jos e un *verde* covor
Țesut cu mii tinere flori /v. 19—22/.
. . . . . .
Văd fluturi *albaștri*, ușori,
Roind și bînd miere din flori" /v. 29—30/.

De o mai mare răspîndire se bucură în această perioadă, ca epitet ornant, *verde* — ilustrat de o lungă tradiție literară la a cărei obîrșie se află, bineînțeles, poezia populară[1]. Exemplele devin inutile, întrucît o singură poezie — postuma *Frumoasă-i*, citată mai sus — cuprinde nu mai puțin de trei.

Punînd „stereotipia acestui epitet" pe seama poeziei populare, Tudor Vianu menționează că „Eminescu l-a întrebuințat și mai tîrziu, dar o dată într-o asociație mai neobișnuită: «[luna]... pătează *umbra verde* cu misterioase dungi» /*Scrisoarea V*/. Epitetul nu mai pare aici ornant, ci el pictează un aspect particular al naturii". În variantele poeziei *Crăiasa din povești* aflu un vers care se alătură în chip fericit exemplificării lui Tudor Vianu:

„Lună, floarea nopții dalbe[2]
N-ai văzut grădina mare
Unde-n *verdele-ntuneric*
Îmblă fata pe cărare?" /I 384, v. 13—16/.

Asocieri asemănătoare întîmpinăm în *Memento mori*, unde poetul evocă, în versuri splendide, „*verdea noapte* dumbrăvană" și „*verdea-ntunecime* a pădurilor".

Îndeobște însă, în poeziile perioadei 1866—1869 epitetul cromatic nu depășește valoarea unui simplu epitet ornant: „*dalbă* stea" /I 1, v. 5/, „suflarea narciselor *albe*" /I 3, v. 9/, „*dalbă* fecioară" /I 4, v. 29/[3] etc. Tudor Vianu subliniază

---

[1] Vezi Tudor Vianu, *lucr. cit.*, p. 37.

[2] Pentru frumusețea imaginii inițiale, las să urmeze și altă variantă /I 385, subsol/:

„Lună, inimă a nopții
N-ai pătruns grădina mare
Unde-n *verde întuneric*
Îmblă fata la primblare".

[3] Vezi Tudor Vianu, *lucr. cit.*, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

însă prezența lui *alb* și ca „epitet fizic al unui termen moral: *îngerul* cu *rîsul d-albă veselie* /*Care-o fi în lume...*/, apoi ca epitet fizic dintr-o sferă sensorială deosebită: *dalbe cîntări*/*O călărire în zori*/" și conchide că „Eminescu acordă deci acestui epitet o valoare nouă"[1]. Concluzia aceasta este valabilă și pentru alt text, aparținînd poemului *Din străinătate*:

„Să mai privesc odată cîmpia-nfloritoare
Ce **zilele**-mi copile și *albe* le-a țesut" /I 6, v. 22/.

Zilele a l b e sînt zilele — luminoase și pure — ale copilăriei, iar verbul metaforic din context /*a țesut*/ asemuiește, în subsidiar, copilăria cu o imensă pînză imaculată.

Și *negru* este întrebuințat — în aceeași poziție, ba chiar în aceeași strofă — cu nuanțe stilistice diferite, a doua oară ca epitet fizic al unui termen fizic, dar prima oară ca epitet fizic al unui termen moral. Este vorba de poezia *Speranța*:

„La *neagra-i* **durere** îi pune hotar
Făcînd să-i apară în *negru* **talar**
A lumii paránimfă — moartea" /I 11, v. 18—20/.

Epitetul *negru* va fi reluat — cu o frecvență și cu o capacitate de sugestie sporite — în *Strigoii*, unde el devine un adevărat laitmotiv, contribuind substanțial la închegarea acelei atmosfere stranii și sumbre, atît de caracteristice marelui poem: După ce petrece „prin tainiți și pe sub *negre* bolți" cortegiul, Arald zboară „pe un cal *negru*", intră, împreună cu magul, „în dom de marmur *negru*", privește încrîncenat „În zid de marmur *negru*", cuprinde cu ochii „oglinzi de marmuri *negre*", pe care se află „un *negru* nimitez"; fața lui „albă ca ceara" contrastează ciudat cu „*negrul* port" și cu acea „*neagră* pată" de pe sîn, care o înspăimîntă pe Maria...

Epitetul cromatic poate implica adesea o metaforă: „păr *ebenin*" /I 5, v. 72 și I 12, v. 29/ înseamnă „păr *negru ca ebenul* /abanosul/", iar „buza-ți *purpurie*" /I 22, v. 33/ echivalează cu „buza-ți *roșie* ca purpura". Fără îndoială, ambele epitete citate mai sus, mai ales primul, sînt îmbibate de convenționalism.

Epitetele cromatice îi servesc uneori poetului la obținerea unor contraste specific romantice:

„Atunci luna iese norilor regină
Fruntea lui cea *pală roșu* o-nsenină" /I 7, v. 15—16/.

[1] Vezi T u d o r V i a n u, *lucr. cit.*, p. 34.

Intensitatea contrastului sporește încă — în textul nostru — prin alăturarea nemijlocită a celor doi termeni.

Exprimate prin participii sau adjective metaforice, epitetele cromatice au un însemnat rol stilistic în *Amorul unei marmure* și *Junii corupți*, zugrăvind chipuri bîntuite de patimă sau răvășite de vicii: „ochiu-*ngălbenit*" /I 22, v. 41/, „fruntea-*nvinețită*" /I 22, v. 42/ și „frunți *învinețite*" /I 22, v. 14/, „fața *cenușie*" /I 22, v. 42/, „junele *cănit*" /I 23, v. 18/.

Merită a fi înregistrat și faptul că unul și același epitet, întrebuințat cu valoare depreciativă în poeziile din tinerețe, va fi „înnobilat" mai tîrziu — cum este, de pildă, cazul epitetului *vînăt* — în următoarele două texte, primul din *Junii corupți* /1869/, iar al doilea din *Freamăt de codru* /1879/:

„Blestemul mizantropic cu *vînăta* lui ghiară" /I 23, v.4/;

„Am răspuns: „Pădure dragă,
Ea nu vine, nu mai vine!
Singuri voi, stejari, rămîneți
De visați la ochii *vineți*
Ce luciră pentru mine
Vara-ntreagă" /I 122, v. 37—42/.

Epitetul *vînăt* are, așadar, sensuri stilistice *polare* în texte despărțite între ele, în timp, de un deceniu.

O deosebită forță expresivă denotă, încă de pe acum, epitetele s a t i r i c e, folosite din abundență în poemul *Junii corupți* și exprimate morfologic mai ales prin adjective provenite din participii. Ele se succedă într-un lanț aproape neîntrerupt, de-a lungul întregii poezii, vădind, la tînărul poet, un excepțional simț al invectivei, care se va dezlănțui, cu toată vigoarea, în finalul *Scrisorii III*. Numeroasele epitete din *Junii corupți* /I 23—25/ sînt însă interesante nu numai din punct de vedere stilistic, ci și pe plan lexical, selecția lor fiind efectuată, de fiecare dată, cu toată rigoarea și cu o remarcabilă sensibilitate față de nuanțe. Iată, de exemplu, sfîrșitul strofei a doua, caracterizată printr-o adevărată „acumulare epitetică", a cărei amploare și simetrie sînt neobișnuite:

„În preajma minții voastre *ucisă* de orgie
Și *putredă* de spasmuri, și *arsă* de beție
Și *seacă* de amor" /I 23, v. 10—12/.

Scanned with OKEN Scanner

Rînduiesc, în continuare, alte cîteva, spicuite în primele 30 de versuri ale poemului, împreună cu determinatele lor, în ordinea apariției în text: „suflete-*amăgite*“ /v. 1/, „spirite-*amețite*“ /v. 2/, „*vînăta*... ghiară“ /a blestemului, v. 4/, „mintea voastră *de patimi îmbătată*“ /v. 8/, „vinele *stocite*“ /v. 13/, „ochii *stinși* de moarte“ /v. 14/, „frunți *învinețite*“ /v. 14/, „sînge *putrezit*“ /v. 15/, „brațele *slăbite*“ /v. 17/, „puterea *leșinată* a junelui *cănit*“ /v. 17—18/, „*seaca*-vă ființă“ /v. 19/, „oameni *morți de vii*“ /v. 21/, „hurii *nerușinate*“ /v. 23/, „privirea cea *stearpă* și *amară*“ /v. 29/. Iar apoi, în finalul poeziei: „*putredele* tronuri“, „marea *de urgie*“ /v. 55/, „răsufletele *hîde*“ /v. 59/, „urechea *amorțită*“ /v. 62/, „simțul *leșinat*“ /v. 63/, „virtutea *despletită*“ /v. 64/, „sufletu-*nghețat*“ /v. 66/, „*veștede* veșminte“ /v. 74/.

Epitetele din poemul *Junii corupți* se caracterizează, așadar, printr-o mare frecvență, printr-o remarcabilă varietate și nuanțare semantico-stilistică și, în fine, prin deosebita lor vigoare expresivă care dă contur și relief satirei și invectivei.

Varietatea și bogăția luxuriantă a acumulărilor epitetice din *Junii corupți* este compensată ulterior, bunăoară în finalul *Scrisorii III*, printr-o concentrație semantică și o forță stilistică excepționale. Epitetele din îmbinări ca: „privirea-*mpăroșată*“, „la fălci *umflat* și *buget*“, „*bulbucații* ochi *de broască*“, „evlavie *de vulpe*“ etc. impresionează atît prin densitatea sensului și varietatea realizării lor gramaticale, cît și, uneori, prin structura lor sonoră evocativă, prilejuind cititorului reprezentări și asocieri dintre cele mai sugestive.

Există, în această perioadă, și alte cîteva epitete care, în context, dezvoltă nuanțe stilistice notabile[1]: „păr de aur *blînd*“ /IV 22, v. 17/, „*ghețoasele* fiori“ /ale morții, I 8, v. 34/, „lacrimi *grele*“ /IV 37, v. 29/, „*Metalica*, vibrînda a clopotelor jale“ /I 1, v. 6/, „În fundul cel umed al mării turbat, În lumea-i *noptoasă*“ /IV 19, v. 14/, „fruntea lui /a muntelui/ cea *stearpă*“ /I 251, v. 16/, „stînca *stearpă*“ /I 253, v. 40/, „munții ridic-a lor frunte *stîrpită*“ /I 247, v. 5/, „stîncă *stîrpită*“ /IV 3, v. 7/, „Carpații *țepeni*“ /IV 7, v. 7/.

[1] Criteriul înlănțuirii exemplelor este cel alfabetic.

Scanned with OKEN Scanner

O caracteristică a creațiilor eminesciene din această perioadă o constituie prezența masivă a epitetului m u l t i p l u[1] sau — după sugestiva formulare a lui Tudor Vianu — a „lanțului de epitete"[2].

Epitetul d u b l u este foarte frecvent, iar componentele lui pot fi j u x t a p u s e sau c o o r d o n a t e. Iată exemple din fiecare categorie, în ordinea apariției în text: „toți îngerii în cor Ce-ntoană *tainic, dulce* a sferelor cîntare" /I 1, v. 12—13/, „aș fi lumină *Blîndă, lină...*" /I 5, v. 58/, „Cîntu-i *blînd, încetinel*" /I 13, v. 10/, „flori *plăpînde, june*" /I 17, v. 2/, „fluturi *albaștri, ușori*" /IV 5, v. 29/, „zîna *tristă, rece*" /IV 6, v. 11/, „suflet *mare, greu*" /IV 7, v. 9/, „Castelul... *rece, sur*" /IV 22, v. 7/, „lirele *blînde, sonore*" /IV 28, v. 54/, „zilele *poetici, june*" /IV 32, v. 135/, „O minte *pustie, nebună*" /IV 34, v. 194/, „piepții *albi, rotunzi*" /IV 41, v. 20/. Așa cum spuneam, cele două elemente alcătuitoare ale epitetului dublu pot fi c o o r d o n a t e: „pleiada-ți *auroasă* **și** *senină*" /I 1, v. 3/, „geniu *nalt* **și** *mare*" /I 1, v. 11/, „floricică *gingașă* **și** *tinerică*" /I 2, v. 10/, „*Tainic* **și** *ușor*" /I 9, v. 9/, „lacul cel *verde* **și** *lin*" /IV 3, v. 1/, „un flutur *ușor* **și** *gentil*" /IV 5, v. 33/, „ceața *pustie* **și** *rece*" /IV 27, v. 11/, „liră *gingașă* **și** *argintie*" /IV 32, v. 133/, „Carpatul cel *ars* **și** *bătrîn*" /IV 36, v. 22/, „flama cea *profană* **și** *avară*" /IV 41, v. 13/. Formula coordonării epitetelor poate alterna cu aceea a juxtapunerii în același text, ca în următoarele versuri din postuma *Cine-i*?:

„În castelul *trist* **și** *mare*
Ce se-nalță *rece, sur*" /IV 22, v. 6—7/.

În asemenea cazuri necesitățile metrice sînt acelea care își spun, de obicei, cuvîntul.

Trebuie să mai amintesc că — așa cum s-a văzut în capitolul referitor la t o p i c ă — componentele epitetului dublu pot fi dispuse de o parte și de alta a determinatului lor: „A nopții *gigantică* umbră *ușoară*" /I 3, v. 1/, „*aromatele* suflete *line*" /IV 28, v. 51/. Evident, în asemenea situații nu se mai poate vorbi de l a n ț u r i epitetice.

Epitetul multiplu poate fi și t r i p l u, dar atunci componentele sale sînt, de obicei, juxtapuse: „O floare

---

[1] Deplasez în domeniul stilistic o formulă care face carieră în domeniul s i n t a x e i, unde se vorbește de subiect *multiplu*, nume predicativ *multiplu* etc.

[2] *Lucr. cit.*, p. 45.

Mîndră, dulce, răpitoare" /I 2, v. 2/, „talia-i *naltă, gingaşă, subţire*" /I 4, v. 33/, „un glas *tainic, lin, amar*" /I 18, v. 4/, „notele *murinde Blînde, palide, încet*" /I 18, v. 14/, „visul ce se-mbină *Palid, lin, încetişor*" /I 19, v. 33/,[1] „flamă *dulce, tainică, lină*" /I 27, v. 36/, „scheletele de piatră... *bătrîne, slabe, reci*" /IV 22, v. 5/, „mistere de-amor *Pălinde, sublime, tăcute*" /IV 27, v. 4/.

Cercetînd materialul acestei perioade nu am găsit decît un singur caz în care ultimele două componente ale epitetului triplu să fie coordonate:

„O nu ştii cît e de *dulce*, de *duios* şi de *divin*
De-a te pierde-n ochii aceştia străluciţi de lacrimi grele"
/IV 37, v. 19, 20/.

În alte cazuri — destul de rare — înlănţuirea epitetelor poate fi mai amplă încă şi de o structură mai complexă, nu însă lipsită de simetrie. Iată un asemenea text, aparţinînd postumei *Care-o fi în lume...*:

„Căci oglinda-i rece îmi arată-o zee
Cu suflet de înger, cu chip de femeie,
Dulce şi iubită, sîntă şi frumoasă,
Vergină curată, steauă radioasă" /IV 10, v. 15—19/.

Epitetul multiplu se regăseşte şi în creaţiile anilor 1870—1872 /*Venere şi Madonă, Epigonii, Noaptea, Egipetul*/[2] şi chiar mai tîrziu, dar mai ales în postume. În general, însă, frecvenţa epitetului multiplu scade în poeziile din epoca maturităţii[3].

În ceea ce priveşte realizarea g r a m a t i c a l ă a epitetului, perioada de care ne ocupăm se caracterizează prin preponderenţa epitetului a d j e c t i v a l şi g e r u n z i a l. Celelalte clase — cum ar fi, de pildă, aceea a epitetului exprimat prin substantiv cu prepoziţie — sînt, deocamdată, relativ rare: „faţa mării *de senin*" /I 28, v. 4/, „ochii tăi *de jar*" /IV 41, v. 12/, „rază *de nea*" /IV 19, v. 18/, „umeri *de ninsoare*" /IV 42, v. 27/. Ceva mai des apare *de aur*, anunţînd, încă de pe acum, unul din motivele caracteristic eminesciene: „raza *de aur*" /IV 19, v. 6/, „steaua

---

[1] Ultimele trei „lanţuri" aparţin, toate, unei singure poezii: *La o artistă*.
[2] Exemple la T u d o r V i a n u, *lucr. cit.*, p. 45.
[3] *Ibidem*.

de aur" /IV 26, v. 2/, „cuget *de aur*" /IV 35, v. 2/, „cosița *de aur*" /IV 37, v. 12/, „buclele-ți *de aur*" /IV 41, v. 1/ etc. Epitetele de acest gen — de obicei metaforice și înzestrate cu o remarcabilă forță sugestivă — vor fi întrebuințate ulterior, de poet, cu o măiestrie desăvîrșită. E suficient să amintim cunoscutele versuri din *Călin*:

„De treci codri *de aramă*, de departe vezi albind
Ș-auzi mîndra glăsuire a pădurii *de argint*" /I 85/.

Cîteva concluzii devin necesare în încheierea acestui capitol:

— epitetele abundă în poeziile din tinerețe;

— ele sînt mai ales ornante, cu caracter generalizator;

— printre epitetele ornante, numeroase și variate sînt cele cromatice, conferind textului respectiv un caracter pictural;

— în anumite situații contextuale, epitetele dezvoltă, încă de pe acum, nuanțe semantico-stilistice remarcabile;

— frecvența, varietatea și vigoarea epitetelor sînt în funcție de conținutul creației; semnificativ este în acest sens poemul satiric *Junii corupți*;

— printre trăsăturile cele mai caracteristice ale creațiilor eminesciene din această perioadă se numără epitetul multiplu sau, altfel spus, lanțul epitetic;

— în ceea ce privește exprimarea lor gramaticală, epitetele adjectivale și gerunziale precumpănesc asupra celor substantivale[1].

COMPARAȚIA

Un rol deosebit de important în creațiile din tinerețe îl îndeplinește, ca procedeu stilistic, comparația.

[1] Pentru toată problema epitetului eminescian — privită dintr-un punct de vedere special — vezi și Mihaela Mancaș, *La synésthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Arghezi et M. Sadoveanu*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, Édition de L'Académie de la République Populaire Roumaine 1962, p. 55—87; vezi, mai ales, p. 61—70 /*La transposition sensorielle chez M. Eminescu*/.

Scanned with OKEN Scanner

În structura lăuntrică a unor poezii, comparația revine, simetric, ca un laitmotiv. Astfel, în *De-aș avea* /I 2/, cele trei strofe — exprimate, gramatical, prin cîte o propoziție condițională — cuprind, fiecare, cîte o comparație în jurul căreia se însăilează broderia stilistică a textului:

„De-aș avea și eu o floare
Mîndră, dulce, răpitoare
Ca *și florile de mai...*
.....

De-aș avea o floricică
Gingașă și tinerică
Ca *și floarea crinului*
Alb **ca** *neaua sînului...*
.....

De-aș avea o porumbiță
Cu chip alb de copiliță
Copiliță blîndișoară
Ca *o zi de primăvară...*"

Comparațiile — ce e drept, cam convenționale — se întrețes, dezvoltîndu-se una din alta, în poemul *La o artistă* /I 18—19/. Strofele a doua și a treia, fiecare de cîte opt versuri, se bazează, în esență, pe acest procedeu, dar ambii termeni ai comparației, avînd o structură amplă, degajează, în interiorul lor, noi comparații, secundare. Fenomenul se poate urmări cu ușurință în strofa imediat următoare:

„*Ca zefirii* ce adie
Cînturi dulci **ca un fior,**
Cînd prin flori de iasomie
Își strîng sufletele lor,
Astfel notele murinde
Blînde, palide, încet,
Zbor sub mîna-ți tremurînde,
Ca dulci gînduri de poet".

În rest, patru din cele cinci strofe ale poeziei încep cu cîte o comparație exprimată cu ajutorul adverbului *ca*: „*Ca* a nopții poezie" /v. 1/, „*Ca* zefirii ce adie" /v. 9/, „Sau *ca* lira sfărămată" /v. 17/, „Ah! *ca* visul ce se-mbină" /v. 33/.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste comparații — ca și multe altele, din aceeași perioadă — se caracterizează, sintactic, prin amploarea lor. Aproape de fiecare dată termenul cu care se efectuează comparația este, la rîndul lui, determinat prin atribute sau printr-o propoziție atributivă destul de stufoasă ca structură sintactică:[1] „Ca **furtuna** descrescîndă *Care muge a pustiu*“ /v. 23—24/, „Ca **zefirii** *ce adie Cînturi dulci ca un fior*“ /v. 9—10/. Din propoziția atributivă poate lăstări o altă atributivă: „Ah! ca visul *ce se-mbină Palid, lin, încetișor, Cu o rază de lumină* **ce-arde geana ochilor**“ /v. 33—36/ sau, în general, orice fel de subordonată, de pildă o temporală:

„Sau ca lira sfărămată
Ce răsgeme-ngrozitor
Cînd o mînă înghețată
Rumpe coardele-n fiori
Astfel...“ /v. 17—21/.

În *Speranța* întîlnim o comparație care ar putea rivaliza cu cele din vechile epopei clasice, amplă, stufoasă chiar, foarte ramificată lăuntric:

„Precum călătorul, prin munți rătăcind
Prin umbra pădurii cei dese,
La slaba lumină ce-o vede lucind
Aleargă purtat ca de vînt
Din noaptea pădurii de iese:[2]
Așa și speranța...“ /I 11, v. 6—11/.

Comparațiile în mare număr caracterizează și poezia *Amicului F.I.* /p. 26—27/. Iată numai cîteva din ele, căci poetul a avut grijă să strecoare cîte una în structura aproape a fiecărei strofe: „Visuri trecute, *uscate flori*“ /v. 1/, „vă urmam eu, *căzînde stele, Cum ochiul urmă* un meteor“ /v. 3—4/, „V-ați dus cu anii, ducu-vă dorul, *Precum cu toamna frunzele trec*“ /v. 5—6/, „Sau *ca un nour gonit de vînt* Alerg pe calea vieții mele“ /v. 13—14/, „Viața-mi se scurge *ca și murmura* Ce-o suflă-un crivăț printre pustii“ /v. 17—18/, „Mă usc *ca crucea pusă-n cîmpii*“ /v. 19/, „Îmi tîrăsc soarta *ca un vultur Ce își tîrăște aripa frîntă*“ /v. 21—22/, „Numai

[1] Exemple identice în *Amicului F.I.* /I 26—27, v. 17—18 și 21—22/.

[2] Semnul de punctuație [:] trebuie să fie, în astfel de cazuri, mai ferm decît cel obișnuit [,]; de asemenea, adverbul corelativ /*așa, astfel*/ devine obligatoriu, stabilind echilibrul perioadei.

Scanned with OKEN Scanner

prin chaos tu îmi apari, *cum printre valuri a navei velă*" /v. 29—30/, „Te văd adesea frunte senină *ca și gîndirea lui Dumnezeu*" /v. 29 și urm./ etc.

În ciuda frecvenței și a volumului lor — puțin obișnuite în poeziile de mai tîrziu — comparațiile eminesciene sînt, deocamdată, destul de șterse și de convenționale. Astfel, umbrele sînt albicioase *Ca și fulgii de ninsori* /I 13, v. 12/, fecioara adoarme *cum dormită oftarea* /I 4, v. 32/, pe fața ei blîndă sărutările plutesc *ca profume* /I 4, v. 39/.

Procedeul are ceva livresc, de școală; sîntem încă departe de strălucirea și forța sugestivă a comparațiilor eminesciene de mai tîrziu. Caracterul lor prețios și pretențios se întrevede clar în următoarele versuri din *Ondina*:

„Și *cum colorile ce se îmbină*
Naște a soarelui, albă lumină
Astfel prin vorbele răsunătoare
Naște-astă mistică, dulce cîntare"
/IV 31, v. 103—106/.

Creșterea calitativă a comparațiilor eminesciene va presupune, bineînțeles, o diminuare a frecvenței lor. Procesul se realizează însă lent, căci există, și după 1870, pasaje, mai ales cu caracter enumerativ, în care comparațiile abundă, însoțind — ca în următorul crîmpei din *Egipetul* — aproape fiecare element al propoziției:

„Flori, *juvaeruri* în aer, sclipesc tainice în soare,
Unele albe, nalte, fragezi, *ca argintul de ninsoare*,
Alte roșii, *ca jeratec*, alte-albastre, *ochi ce plîng* "[1]
/I 43, v. 4—6/.

Specific comparațiilor din poeziile zise „din tinerețe" este și caracterul lor a b s t r a c t. Asocierile pe baza cărora se structurează comparațiile sînt încă vagi și generale, fapt care se repercutează și asupra calității imaginilor. Exemplele sînt numeroase și convingătoare: „frunte *senină Ca și gîndirea lui Dumnezeu*" /I 27, v. 33—34/, „durerea este *mută ca un gînd*" /I 28, v. 10/, „*Ca gînduri palide* din ore dalbe Zboară dințîndele ființe albe" /IV 28, v. 49—50/. Semnificativ în sensul afirmației inițiale este faptul că termenii cu care se efectuează comparația sînt, în toate

[1] Comparațiile din acest pasaj sînt construite diferit: a doua și a treia sînt introduse prin adverbul *ca*, prima /Flori, *juvaeruri*/ și ultima /*ochi ce plîng*/ sînt însă *juxtapuse*.

Scanned with OKEN Scanner

citatele de pînă acum, substantivele *gînd* sau *gîndire*, angrenate, bineînțeles, în contexte diferite. Dar exemplele nu se limitează la atît: „ochi-ți negri... două stele Mari, profunzi *ca vecinicia și ca sufletu-ți senin*“ /IV 37, v. 20/, „De-i auzi o arpă sfărmată, plîngătoare, *Vuind ca jalea neagră* ce geme prin ruini“ /IV 39, v. 13—14/, „Azi sunt *cast ca rugăciunea* și *timid ca primăvara*“ /IV 41, v. 15/, „gîtul tău cel *alb ca zarea*“ /IV 42, v. 25/[1].

Deși simte imperios nevoia asocierilor, menite, cel puțin teoretic, să dea relief și concretețe gîndirii poetice, tînărul Eminescu nu reușește, încă, să se elibereze de tiparele tradiției literare, chiar atunci cînd strădania lui de a se emancipa este evidentă:

„Și *cum din zilele poetici, june,*
A idealului iese minune,
Astfel prin notele lirei de-amor
Glasul ei tremură, dulce ușor“ /IV 32, v. 135—138/.

Acest caracter, foarte abstract și general, al comparațiilor stăruie și în creațiile anului 1870 — cînd geniul poetului se dezlănțuie cu toată vigoarea. Poemul *Venere și Madonă* /I 29—30/ ne poate oferi exemple edificatoare: „Braț *molatic ca gîndirea* unui împărat poet“ /v. 6/, „înger *blînd ca ziua de magie*“ /v. 19/, „suflet *sînt ca rugăciunea*“ /v. 35/.

O dată cu evoluția geniului său poetic, Eminescu va reuși să înfiripe — cu ajutorul unor comparații alcătuite pe baza aceluiași material lexical, la fel de abstract — imagini obsedante, înzestrate cu o înaltă capacitate de evocare. Pilduitor este, în acest sens, următorul fragment din *Egipetul*[2], în care este vorba despre cetatea Memfis:

„Și să pară răsărită din visările pustiei,
Din nisipuri argintoase în mișcarea vijeliei,
Ca un gînd al mării sfinte, reflectat de cerul cald
Ș-aruncat în depărtare... Colo se ridic trufașe
Și *eterne ca și moartea* piramidele uriașe,
Racle ce încap în ele epopeea unui scald“
/I 43, v. 19—24/.

---

[1] Ultimele două comparații aparțin aceleiași poezii: *Locul aripelor* /IV 41—42/.

[2] Episod desprins din marele poem, în rest postum, *Memento mori*, *Egipetul* a apărut în „Convorbiri literare“ la 1 octombrie 1872 /vezi comentariul lui P e r p e s s i c i u s, I 319—320/.

Scanned with OKEN Scanner

Treptat, Eminescu va opta însă — în alcătuirea comparațiilor — pentru termenii capabili să materializeze și să particularizeze, mijlocind reprezentări intense și imagini greu de uitat: „Pe un deal răsare luna *ca o vatră de jăratic...*“ /I 76, v. 1/.

O altă caracteristică a comparațiilor din primele creații este a c u m u l a r e a, s u c c e s i u n e a lor în lanț. Exemplele nu se lasă așteptate:

„Numai prin chaos tu îmi apari,
C u m *printre valuri a navei velă,*
C u m *printre nouri galbena stelă.*
Prin neagra noapte c u m *un fanar*“ /I 27, v. 29—32/;

„Căci te iubesc copilă, c a *zeul nemurirea,*
C a *preotul altarul,* c a *spaima un azil;*
C a *sceptrul mîna blîndă,* c a *vulturul mărirea,*
C a *visul pe un copil*“ /I 22, v. 37—40/;

„Căci vorba voastră sună c a *plîns la cununie,*
C a *cobea ce îngînă un cînt de veselie,*
C a *rîsul la mormînt*“ /I 25, v. 76—78/.

Ultimele trei texte fac necesare cîteva observații: primul conține una din puținele comparații cu caracter concretizator din poeziile perioadei de care ne ocupăm. În al doilea, ne aflăm în fața unei suite de propoziții comparative eliptice, iar în al treilea, procedeul comparației se îmbină cu acela al unei succesiuni de antiteze violente, foarte nimerite într-o poezie satirică, cum și este, de fapt, aceea căreia îi aparține textul /*Junii corupți*/. Mai trebuie adăugat, în sfîrșit, că asemenea comparații în lanț țin, într-un anumit sens, și de domeniul r e p e t i ț i e i, întrucît elementul de legătură /*cum, ca*/ se repetă de fiecare dată.

Din punct de vedere gramatical, mi se pare vrednic de amintit faptul că, uneori, comparațiile se realizează prin j u x t a p u n e r e, fără exprimarea adverbului de legătură. Poetul spune, de pildă: „Din lira spartă a mea cîntare Zboar' amorțită, *un glas de vînt*“ /IV 9, v. 1—2/, omițînd adverbul *ca* înaintea termenului cu care se efectuează comparația /*glas de vînt*/. Sau: „Și să-mi deschizi fereastra să trec *o boare sîntă*“ /IV 39, v. 17/, în loc de: „*ca* o boare sîntă“; „Căci aș trece — *un vînt de miere*“ /V 25/, în loc de: „*ca* un vînt de miere“ etc. Procedeul se reîntîlnește și mai tîrziu, de pildă în poemul *Strigoii*, unde și condițiile contextuale sînt, în parte, identice, întrucît construcția urmează tot

Scanned with OKEN Scanner

după verbul *a zbura*, întocmai ca într-unul din textele citate anterior: „Ei zboar' *o vijelie*, trec ape fără vad" /I 98, v. 266/, în loc de: „*ca* o vijelie" etc.

Asemenea comparații juxtapuse pot lua, alteori, forma apoziției, ca în versul cu care debutează poezia *Amicului F.I.*: „*Visuri* trecute, *uscate flori*" /I 26, v. 1/.

Iată acum și concluziile acestui capitol:

— în poeziile din tinerețe, comparațiile se bucură de o mare răspîndire; ele revin, pe alocuri, ca un laitmotiv; indicele frecvenței lor este mult superior celui din creațiile maturității;

— structura lor lexico-gramaticală este amplă, complexă, stufoasă, amintind, uneori, de comparația de tip homeric;

— structura lor vădește, în același timp, trăsături livrești, de școală; ele au un caracter convențional și, pe alocuri, prețios;

— trăsătura cea mai frapantă este însă caracterul abstract, asocierile pe baza cărora se structurează comparațiile fiind adesea vagi și generale;

— poetul recurge, și nu o dată, la comparațiile în lanț;

— din punct de vedere gramatical, comparațiile sînt fie legate, fie juxtapuse.

DIMINUTIVELE

Caracteristică pentru poeziile din tinerețe este și folosirea, pe scară largă, a formațiilor diminutivale. Două sînt izvoarele care alimentează gustul pronunțat al poetului pentru diminutive: poezia populară și creația poetică a lui Bolintineanu și Alecsandri. Aceste două izvoare sînt, în ultimă instanță, reductibile la unul singur — folclorul — pe care l-au cunoscut nemijlocit și l-au îndrăgit atît Bolintineanu și Alecsandri, cît și Eminescu[1].

Pentru a ilustra problema, ar fi suficient să ne restrîngem la o singură poezie, și anume la *De-aș avea* /I 2/. Cele trei strofe ale poeziei cuprind nu mai puțin de nouă formații diminutivale /substantive, adjective și adverbe/. Repartizat pe strofe, numărul lor crește de la una la alta, după

[1] Vezi Perpessicius, *Eminescu și folclorul*, în *Opere*, vol. VI, 1963, p. 9—20.

Scanned with OKEN Scanner

cum urmează: în prima strofă există un singur diminutiv, în următoarea, două, în ultima, șase. Iată-le acum în ordinea apariției în text: *încetișor*, *floricică*, *tinerică*, *porumbiță*, *copiliță*, *blîndișoară*, *ziuliță*, *doiniță*, *încetișor*. Strofa ultimă merită a fi transcrisă:

„De-aș avea o *porumbiță*
Cu chip alb de *copiliță*,
Copiliță *blîndișoară*
Ca o zi de primăvară,
Cîtu-ți ține *ziulița*
I-aș cînta doina, *doiniță*,
I-aș cînta-o-*ncetișor*
Șoptind șoapte de amor".

Este interesant de remarcat — și afirmația este valabilă și pentru restul poeziei — că toate diminutivele se găsesc în poziție finală a versului, prilejuind poetului — întocmai ca în folclor — rime comode. Unele rimează chiar între ele /porumbiță, copiliță, ziuliță, doiniță/, pe baza sufixului diminutival comun /-iță/. Prima din ciclul *Doinelor* lui Alecsandri — a cărei influență se resimte puternic în *De-aș avea* — cuprinde, de asemenea, un mare număr de diminutive, toate în poziția rimei. Spicuiesc cîteva strofe caracteristice:

„Doină, *doiniță*!
De-aș avea o *puiculiță*
Cu flori galbene-n cosiță,
Cu flori roșii pe *guriță*!
De-aș avea o *mîndrulică*
Cu-ochișori de *porumbică*
Și cu suflet de voinică!
De-aș avea o *bălăioară*
Naltă, veselă, ușoară
Ca un pui de *căprioară*" etc.

Pentru a ilustra frecvența diminutivelor în poezia epocii, alătur acum două texte din Bolintineanu: primul reprezintă un portret, al doilea, o frîntură de dialog între eroii poeziei *Fluturul și floarea*:

„Rumenă și *albuliță*
Și cu perii *bălăiori*
Cu grumaji de *porumbiță*
Și cu flori pe *sîniori*" /I 109/;

Scanned with OKEN Scanner

„Pe un verde *deluşel*
Fluturel
Vede *drăgălaşă* floare
— Viorea,
Draga mea,
Mă primeşti în *foioare*?
.....
— *Inimioara* unei flori
Trecători
E aproape de *guriţă*,
Fluturaş
Drăgălaş
Cu aripioara ta pestriţă!" /I 118/.

Uzul diminutivelor nu se restrînge însă la *De-aş avea*, cu care am deschis doar seria citatelor. Iată alte cîteva, în ordinea apariţiei în text: „Ah! Ascultă *mîndruliţă Drăguliţă*" /I 4, v. 45—46/, „De-aş fi, mîndră, *rîuşorul*" /I 5, v. 63 şi 81/, „natala mea *vîlcioară*" /I 6, v. 9/, „/mama/ strînge *pruncuţu*-i la sîn" /I 11, v. 21/, „Noaptea vine-*ncetişor*" /I 13, v. 2/, „resaltă *uşurel*" /I 6, v. 7/, „Cîntu-i blînd, *încetinel*" /I 6, v. 10/, „Noaptea doarme *uşurel*" /I 14, v. 32/[1], *sufleţelul* /IV 5, v. 36/, *steluţă* /IV 8, v. 1/.

ANTITEZA

Poetul îndrăgeşte antiteza, contrastul — realizîndu-le pe cale gramaticală sau lexicală. Raportul sintactic adversativ este, în această epocă, foarte solicitat: „marea ce suspină *Tristă*, **dar** *senină*" /IV 24, v. 3—4/, „Eşti *săracă*, **dar** *bogată*, eşti *mîhnită*, **dar** *senină*" /IV 36, v. 6/. Pe acest raport adversativ cu valoare antitetică este clădită postuma *Horia* /IV 7/:

„Eu am — zise-un tunet — suflet mare, greu,
Dar mai mare suflet bate-n pieptul său;
Fruntea-mi este albă ca de ani o mie,
Dară a lui nume mai mult o să ţie.
Nalţi suntem noi munţii — zise-un vechi Carpat,
Dar el e mai mare, că ni-i Împărat" /v. 9—14/.

[1] Ultimele patru exemple aparţin, toate, poeziei *Misterele nopţii* /I 13—14/.

Scanned with OKEN Scanner

Notez, în treacăt, că, mai tîrziu, raportul adversativ contextual va fi folosit de poet cu o artă neîntrecută și cu efecte stilistice remarcabile pentru a crea violenta antiteză din poemul *Despărțire*. Prăpastia dintre cele două tablouri — acela sumbru, al propriei extincții, și celălalt, plin de lumină, al tinereții biruitoare — se adîncește și se lărgește prin simpla prezență a conjuncției *ci*, după o pauză marcată și vizual /prin punctele de suspensie și rîndul alb cu care se încheie primul tablou/. Citez doar finalul poeziei:

„Din zarea depărtată răsar-un stol de corbi
Să-ntunece pămîntul pe ochii mei cei orbi,
Răsar-o vijelie din margini de pămînt
Dînd pulberea-mi țărînii și inima-mi la vînt...

Ci tu rămîi în floare ca luna lui April,
Cu ochii mari și umezi, cu zîmbet de copil,
Din cît ești de copilă să-ntinerești mereu,
Și nu mai știi de mine, că nu m-oi ști nici eu" /I 128/.

Poemul închinat lui Eliade /*La Heliade*, I 17/ este construit, în întregime, pe contrastul dintre portretul — sugerat indirect, prin atribute — al poetului tînăr și acela al bardului bătrîn, în care Eminescu identifică pe însuși autorul *Biblicelor sînte*. Contrastul se realizează, de-a lungul întregii poezii, cu ajutorul raportului adversativ, exprimat prin conjuncțiile *ci*, *însă*:

„Ghirlanda n-aș alege-o de *flori plăpînde, june*,
Ci falnica cunună *a bardului bătrîn*" /v. 2—5/;

„*Plăcută*-i o ghirlandă — *sublimă* **însă** este
Cununa cea de laur" /v. 10—11/;

„*Ca visul e cîntarea* ce-o-ntoană Eol dulce
.....
Sublim **însă** *e cîntul* cînd țipă și ia-n goană
Talazurile negre" /13—17/.

Contrastul se învederează însă și lexical, întrucît ghirlanda *de flori plăpînde, june* se opune cununii *bardului bătrîn*, căci prima este *plăcută*, a doua, însă, *sublimă* etc.

Alte texte pot fi aduse în sprijinul afirmațiilor de pînă acum: „De-ai fi *noapte*-aș fi *lumină*" /I 5, v. 57/, „Atunci luna iese, norilor regină, Fruntea lui cea *pală roșu* o-nsenină" /IV 7, v. 15—16/, „Foc *mort* ce pare a arde *viu*" /IV 12, v. 20/, *bucurie tristă* /IV 39, v. 1/ etc. În acest ultim citat, contrastul se realizează cu ajutorul epitetului numit de aceea

Scanned with OKEN Scanner

antitetic /*oxymoron*/[1]. În poeziile din epoca maturității Eminescu va recurge frecvent la acest procedeu, obținînd îmbinări antitetice de o mare originalitate: *Farmec dureros* /I 105, v. 56/, *dulce jele* /I 82, v. 94/, *dureros de dulce* /I 199, v. 6/.

Deosebit de viguroasă este antiteza cu care Eminescu încheie poemul satiric *Junii corupți*:

„Căci vorba voastră sună ca *plîns la cununie,*
Ca *cobea ce îngînă un cînt de veselie*
Ca *rîsul la mormînt*" /I 25, v. 76—78/.

Antiteza rămîne un procedeu artistic de prim ordin și în creațiile de mai tîrziu. Între altele, structura poemului *Epigonii* se bazează pe o violentă antiteză, care poate fi ușor urmărită și din punct de vedere stilistic. Conținutul antitetic se va reflecta și în titlurile unor poeme: *Venere și Madonă, Înger și demon, Împărat și proletar, Venin și farmec, Codru și salon* etc.

IMAGINEA

Și în ceea ce privește structura imaginii, a metaforei poetice eminesciene[2], se poate remarca, în această perioadă, un anumit convenționalism. Apar, destul de des, motive metaforice livrești, care sînt ale epocii sau ale tradiției literare și pe care tînărul poet și le însușește fără a sta mult în cumpănă, cu rîvna și cu entuziasmul prozelitului, atît de viguros exprimate în *Epigonii*. Dintre aceste clișee reținem doar cîteva, și anume pe acelea care se bucură de o răspîndire mai mare: „fruntea-i de *crin*" /I 3, v. 12/, „*crinii* albi ai sînului" /I 5, v. 68/, „sînu-i de *crin*" /I 5, v. 74/. Exemplele aparțin — tustrele — poeziei *O călărire în zori*. „Sînu-i de *crin*" revine în *Speranța* /I 12, v. 28/ și aiurea. Apoi: „*al florilor sîn*" /I 17, v. 15/, „*sînul*

[1] Teoria epitetului antitetic /*oxymoron*/, ilustrată cu numeroase exemple din poeziile maturității la Tudor Vianu, *lucr. cit.*, p. 42—43.

[2] Vezi Tudor Vianu, *Metafora poetică*, în „Iașul literar", nr. 9, 1961.

alb *de flori* /I 17, v. 15/. Pasaje identice sau asemănătoare găsim la Bolintineanu: „umeri de *crin*“ /I 9/, „sînul lor *de flori*“ /I 10/, „fruntea-i de *crin*“ /I 18/, „gîtul ei de *crin*“ /I 44/ etc.

Şi alte imagini cu caracter de clişeu urcă spre aceeaşi obîrşie, adică spre Bolintineanu sau Alecsandri. Astfel, la Eminescu întîlnim „*rouă* de plînsori“ /I 14, v. 40/, iar la Bolintineanu „*rouă* de cereşti plăceri“ /I 16/, şi lista exemplelor ar putea fi lesne sporită.

Foarte frecventă este întrebuinţarea metaforică a verbului *a muia*, ca, de pildă, în cunoscutul vers din *Mortua est*: „Un vis ce *îşi moaie aripa*-n amar“ /I 37, v. 3/. Toate celelalte exemple aparţin postumelor: „Sînt zefiri cu-*aripi* de fiori *Muiate în miros de flori*“ /IV 11, v. 29—30/, „Amorul *îşi moaie aripele*-i stinse“ /IV 18, v. 17/, „vîslele *muiate-n cînture*“ /IV 29, v. 63/, „*Suflet* stins, *muiat în nor*“ /IV 32, v. 140/ etc. În sfîrşit, imaginea reapare într-o variantă a poeziei *O călărire în zori*: „o dulce *fecioară Muiată-n voal*“ /IV 6, v. 4/. Pretenţioase şi forţate sînt şi alte metafore, şubrezind calitatea imaginii respective: „*nouri de suspine*“ /I 10, v. 35/, „pe faţa-i *plîng gîndiri*“ /IV 6, v. 4/ etc.

Din urzeala acestor clişee şi locuri poetice comune ţîşnesc însă şi imagini limpezi şi făgăduitoare. Aşa sînt cele care evocă imensitatea mării, neastîmpărul apelor: „*Noianul*[1] *mării* verde“ /IV 20, v. 12/, „Cînd marea turbează de valuri împinsă, Şi-şi *scutură coama de spume şi vînt*“ /IV 19, v. 1—2/, „*se scutură de spume* Ale mării unde reci“ /IV 23, v. 29—30/, „rîul cel *scuturat de spume*“ /IV 40, v. 27/. Merită a fi remarcată revenirea verbului cu sens metaforic *a scutura* în multe din aceste imagini, cît şi faptul că toate aparţin postumelor, în cadrul cărora poetul era mai cutezător, emancipîndu-se destul de uşor de „tirania“ prestigioaselor sale modele.

Termenii generici denumind imensele întinderi de apă — *mare, ocean* — intră de pe acum în structura unor imagini eminesciene prefigurînd strălucitoarele metafore de mai tîrziu. Poetul vorbeşte, astfel, despre *Un ocean de foc* /I 21, v. 28/ sau, materializînd un termen abstract, despre *marea-i de mîhnire* /IV 21, v. 26/. Nu mai departe decît în *Epigonii*

---

[1] Cf.: *noianul de neguri* /I 213, v. 9/.

acești termeni revin stăruitor în componența unor imagini din chiar prima strofă a poemului:

„Cînd privesc zilele de-aur a scripturelor romîne,
Mă cufund ca într-o *mare de visări* dulci și senine
Și în jur parcă-mi colindă dulci și mîndre primăveri,
Sau văd nopți ce-ntind deasupră-mi *oceanele de stele*" /I 31, v.1—4/.

Foarte apropiate ca structură sînt, mai tîrziu, și imaginile care rezultă din asocieri ca *„valurile vremii"* /I 213, v. 1/ sau *„noianul de neguri"* /*ibidem*, v. 9/. Ele evocă, amîndouă, un trecut care, considerat dintr-un unghi subiectiv, i se pare poetului enorm. Aliterațiile care caracterizează ambele îmbinări: „valurile vremii", „noianul de neguri" creează un remarcabil efect acustic și încheagă puternic imaginea.

Vechimea munților, masivitatea lor ursuză sînt meșteșugit evocate cu ajutorul epitetelor metaforice: „Iar Carpații *țepeni îngropați în nori* Își vuiau prin tunet gîndurile lor" /IV 7, v. 7—8/, „Carpatul *cel ars și bătrîn*" /IV 36, v. 22/ etc.

Citabile sînt, prin ceea ce făgăduiesc, și alte imagini: *„noaptea pădurii"* /I 11, v. 11/, reluată, ulterior, în poezia *Din noaptea...*[1], *„soarele nori sfîșiind"* /IV 3, v. 4/, *„O rază de aur se toarce ușor"* /IV 19, v. 6/ etc.

Neobișnuita ușurință a poetului de a gîndi în imagini, capacitatea lui de „interpretare plastică a noțiunilor"[2] se învederează însă, mai ales, în poemul *Mortua est*[3]. Forța gîndirii poetice eminesciene materializează noțiunile cele mai abstracte, coborîndu-le în sfera concretului și solicitînd astfel o largă și receptivă deschidere a sensibilității:

„Se poate ca bolta de sus să se spargă
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă
Să văd cerul negru că lumile-și cerne
Ca prăzi trecătoare a morții eterne" /I 38, v. 41—44/.

---

[1] „Din *noaptea vecinicei uitări*
În care toate curg..." /I 230, v. 1—2/.
Sensul metaforic este, aici, și mai pregnant, întrucît al doilea termen /*uitare*/ este abstract.

[2] Formularea aparține lui G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, VI 17.

[3] Vezi frumoasa analiză întreprinsă de prof. L. Gáldi /Budapesta/, în *Observații stilistice asupra poeziei Mortua est*, L.R., nr. 6, 1958, p. 40—50.

Scanned with OKEN Scanner

De o relativ largă întrebuințare se bucură în această perioadă numele proprii din mitologia și istoria clasică greco-romană sau biblică. Explicația acestui fapt poate fi găsită în lecturile întreprinse de poet cu o adevărată frenezie, încă din această epocă, în întinderea puțin obișnuită a cunoștințelor sale[1], în asocierile culturale — rapide și spontane — pe care mintea sa le realiza. Profuziunea numelor proprii mitologice se explică, în mod special, prin simpatia și admirația cu care poetul a îmbrățișat totdeauna cultura clasică — închinînd studierii și chiar tălmăcirii unor crîmpeie din capodoperele ei, multe din răgazurile sale. Urechea, de o mare sensibilitate acustică, a lui Eminescu a înregistrat însă și valoarea eufonică a unora din aceste nume, capabile să infuzeze versurilor undele sonorității lor viguroase sau suave.

În poezia secolului al XIX-lea, Bolintineanu pare a fi primul[2] care a descoperit virtuțile acustice ale numelor proprii, exploatînd în scopuri artistice rezonanța lor exotică, de multe ori bizară. Ciclul *Florile Bosforului*, ca și poemul byronian *Conrad*, mai ales, abundă în asemenea denumiri aflate adeseori în poziție finală a versului, ceea ce sporește eficiența lor acustică prin pauza pe care, de cele mai multe ori, epuizarea unității metrice o implică. În același timp, Bolintineanu a contribuit astfel la primenirea și la dezvoltarea posibilităților rimice ale limbii române. Valențele eufonice ale numelor proprii, mai ales ale celor exotice, au fost solicitate din plin, în secolul nostru, de poezia simbolistă, în primul rînd de Ion Minulescu.

Revenind, acum, la Eminescu, iată o listă selectivă a numelor proprii folosite în poeziile perioadei de care ne ocupăm:

Amor /V 30, subsol/, *Apolon* /I 17, v. 1, I 26, v. 10/, *Cezar* /I 24, v. 54/, *Chloris* /I 3, v. 11/, *Crist* /I 262, v. 39/, *Eco*[3] /V 37/, *Eliseu* /I 1, v. 25/, *Eol* /I 4, v. 25, I 9, v. 12,

---

[1] Vezi G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu*, S.C.I.L.F., V /1956/, nr. 1—2, p. 243—378.

[2] Numele proprii apar în poezie și pînă la Bolintineanu, dar prezența lor la Văcărești, Conachi și chiar în poemul *Viața lumii* al lui Miron Costin este sporadică, întîmplătoare și nu poate fi pusă pe seama unei intenții artistice.

[3] Titlul uneia din variantele poemului *Ondina*.

I 17, v. 13, IV 20, v. 6, IV 35, v. 19 etc./, *Erato* /I 17, v. 23/, *Eros* /I 13, v. 23/, [profeţia unei] *Ieremiade* /I 17, v. 20/, *Iericho* /I 261, v. 23/, *Marte* /I 15, v. 19/, *Mose*[1] /I 261, v. 13/, *Orfeu* /V 31, subsol/, *Parca* /I 300, v. 16, IV 33, v. 160/, *Satan/a/* /I 20, v. 6, I 270, v. 20/, *Selene* /I 9, v. 19/, *silf, silfă* /I 10, v. 25, I 13, v. 4, I 17, v. 7 şi 14/, *Traian* /I 24, v. 54/, *Valhalà* /I 9, v. 24/, *Vesta* /I 15, v. 18/, *Venere*[2] /V 30, v. 79/ etc.

În curgerea timpului, numele proprii — antroponimice, toponimice, hidronimice, oronimice — populează întreaga creaţie eminesciană[3]. Frecvenţa lor depinde, într-o largă măsură, de conţinutul operei în care apar. Într-un poem sociogonic[4], cu caracter istorico-filozofic, cum este *Memento mori*, prezenţa lor este absolut necesară şi firească. În alte poezii însă, ele reprezintă rodul unor asocieri de ordin cultural şi funcţionează ca nişte podoabe stilistice ale versului, sporindu-i, în acelaşi timp, muzicalitatea şi armonia.

Reţin un mănunchi, din numai cîteva antume: *Arald, Zamolxe /Strigoii/, Menelaos,* /academii de ştiinţi a zînei/ *Vineri, Clotildă*[5], *Galilei, Ramses, /Scrisoarea II/*; /plaiul/ *Eschişer, Edebalì, Malacatun, Mohamet, Dariu al lui Istaspe, Baiazid, Malta, Muşatini*[6] */Scrisoarea III/*; *Dalila, Venus*

---

[1] *Mose* /„Moise"/, formă impusă de rima cu *rose*. Iată versurile /10—12/, aparţinînd unei variante, mai tîrzii, a odei *La Heliade*:

„Pe un pustiu de piatră, pe cer d-azur şi rose
Trecu un stîlp de flăcări ce lumina măreţ
Şi-n fruntea unui popol pierdut în chin — e Mose..."

[2] *Venere, Vineri* /„Venera, Venus"/ reapare în *Scrisoarea II*:

„La aceste academii de ştiinţi a zînei *Vineri*
Tot mai des se perindează şi din tineri în mai tineri"

/I 140, v. 39—40/. Cf., celebrul vers:

„Vénere, marmură caldă, ochi de piatră ce scînteie"
/Venere şi Madonă/.

[3] Instructivă este, în acest sens, simpla lectură a *Scrisorilor*, unde numele proprii abundă, mai ales la sfîrşitul versurilor, asigurînd rimele.

[4] Vezi Tudor Vianu, *Arghezi poet al omului*, E.P.L., 1964, p. 116—127.

[5] Toate trei în poziţie finală a versului /rimînd cu: *adaos, tineri, pildă/*.

[6] Toate în poziţie finală a versului, asigurînd rimele. Acelaşi poem cuprinde, în poziţie internă, numeroase oronimice şi hidronimice:

„Iar în patru părţi a lumii vede şiruri munţii mari,
Atlasul, Caucazul, Taurul şi *Balcanii* seculari;
Vede *Eufratul* şi *Tigris, Nilul, Dunărea* bătrînă" /I 142, v. 28—29/.

Anadyomene, *Horațiu* /*Scrisoarea V*/; *Diana*, *Kamadeva* /titluri de poezii/.

Poezia noastră contemporană înregistrează un fenomen analog, acela întîlnit la academicianul George Călinescu. Recentul său volum de versuri, *Lauda lucrurilor*[1], frapează, între altele, prin numărul imens de nume proprii cît și prin varietatea domeniilor de cultură pe care ele le reprezintă: mitologie, istorie universală, istoria filozofiei, a literaturii, a muzicii etc. Excepționala cultură a autorului, bogăția neobișnuită a informațiilor sale în cele mai felurite domenii, privirea familiară cu care contemplă dezvoltarea spirituală a omenirii îi prilejuiesc un întreg lanț de asocieri și alăturări, adeseori surprinzătoare, derutante chiar, dar constituind, nu mai puțin, unul din farmecele greu de definit ale acestei poezii cu un sunet atît de original. Poetul coboară, așadar, în văi „ca un *Virgil* pe cal Cu lira într-o mînă cu hățurile-ntr-alta" /p. 8/, veghează „sub Cancer și sub *Leu* Pletos ca și *Orfeu*" /p. 16/, cîntă „ca un *Nemrod* străvechi ieșit la vînătoare" /p. 20/, se ocupă de agricultură „Ca *Flaccus* și *Virgil*" /p. 29/, pîrpălește mistrețul în spuză, „Precum *Aheii* și *Troienii*" /p. 92/, se închide în casă și plînge „ca regele *David* Pe fiul său *Avesalom*" /p. 117/, contemplă lumea „noros și indirect ca Melancolia lui *Dürer Albrecht*" /p. 186/, merge la Pontul Euxin să audă „tunete de mări și ca *Ovid* pe mal" să contemple „spumă și val" /p. 187/.

*

Deoarece, de cîte ori a fost nevoie, s-au tras concluzii parțiale după fiecare din capitolele respective, mă mulțumesc, în încheiere, cu enumerarea procedeelor stilistice semnificative, caracteristice poeziilor din tinerețe:

epitetul;
comparația;
frecvența diminutivelor;
antiteza;
stereotipia imaginilor;
frecvența numelor proprii.

---

[1] Editura pentru literatură, 1963.

Analiza acestor procedee dovedește că stilul eminescian se află deocamdată într-o fază de **închegare**, poetul căutîndu-și cu febrilitate o formulă stilistică în stare să cuprindă și să exprime geniul său poetic.

VERSIFICAȚIA

DUBLETE ACCENTUALE

Printre licențele impuse de necesități metrice, cele mai caracteristice — prin frecvență și varietate — sînt **dubletele accentuale**. Înțelegem prin dublet accentual o a doua accentuare, diferită de cea impusă de normele ortoepice, a unuia și aceluiași cuvînt. Fenomenul este foarte răspîndit și în româna vorbită, datorită libertății relativ largi de care se bucură accentul în românește. Cu condiția ca să fie, bineînțeles, plurisilabice, pot fi supuse unor fluctuații accentuale diferite categorii de cuvinte, indiferent de clasa morfologică la care aparțin, indiferent dacă sînt moștenite sau împrumutate recent. Factorii care determină această mobilitate în accentuare sînt numeroși și, uneori, greu de delimitat, iar analiza lor precisă și minuțioasă nu se rînduiește printre obiectivele cercetării de față. Fapt este că, de pe urma situației de mai sus, poeții nu au decît de cîștigat, putînd încadra cu ușurință cuvintele respective în scheme metrice diferite. Fenomenul este specific poeziei românești din întreg secolul al XIX-lea și se regăsește, pînă astăzi, la Arghezi, Beniuc și alții. La tînărul Eminescu el dobîndește însă o amploare puțin obișnuită și de aceea merită a fi tratat într-un capitol special.

Anticipez inventarul dubletelor accentuale din perioada care ne preocupă printr-un exemplu foarte grăitor extras din postuma *Frumoasă-i* /IV 3—5/. Singură această poezie cuprinde, la intervale relativ reduse, dubletele *míros* și *mirós*, *áripă și arìpă*; întîlnim, tot aici, cuvîntul *zéfir*, accentuat pe prima silabă, față de accentuarea conformă

Scanned with OKEN Scanner

normei ortoepice, *zefìr*, care apare, și ea, în alte locuri. Iată versurile:

„Gîndirilor *áripi* le pui" /v. 10/;
„Mă culc între flori cu *miròs* /v. 16/;
„Simt *zéfiri* cu-*arìpi* de fiori
Muiate în *míros* de flori" /v. 2 —25/,

pentru ca, ulterior, *áripă* să revină:

„De ce nu am *áripi* să zbor" /v. 31/.

Iată acum, în ordine alfabetică, inventarul dubletelor accentuale:[1]

/a/cólo : /a/colò

/a/cólo: „*Cólo*-n umeda-i pustie" /IV 2, v. 13/ = | ⏊ ∪ |[2] ⏊ ∪∪∪ ⏊ ∪; „*Acólo* te-așteaptă rîzîndele zori" /IV 34, v. 201/ = | ∪ ⏊ ∪ | ∪ ⏊ ∪∪ ⏊ ∪∪ ⏊;

/a/colò: „*Colò* unde te-așteaptă toți îngerii în cor" /I 1, v. 12/ = | ∪ ⏊ | ∪∪∪ ⏊ ∪∪ ⏊ ∪∪∪ ⏊; „*Colò* în Eliseu" /*ibidem*, v. 25/ = | ∪ ⏊ | ∪∪∪ ⏊; „Eu caut *colò*-n răsărit" /IV 3, v. 12/ = ∪ — ∪ | ∪ ⏊ | ∪∪ —; „*Colò* unde amoru-ți în Lethe va muri" /IV 17, v. 18/ = | ∪ ⏊ | ∪∪∪ ⏊ ∪∪ ⏊ ∪∪∪ ⏊; cf. *Călin*: „*A*colò lîngă izvoară iarba pare de omăt" /I 85/ = | ∪∪ ⏊ | ∪∪∪ ⏊ ∪ ⏊ ∪ ⏊ ∪∪∪ ⏊;

antìc : ántic

antìc: „Cu cipru verde-ncinge *antìcă* fruntea ta" /I 1, v. 2/ = | ∪ — ∪ — ∪ — ∪ | ∪ ⏊ ∪ | — ∪ —;

ántic /în rimă cu *romantic*/: cf. IV 296, v. 18;

áripă : arìpă

áripă: „Gîndirilor *áripi* le pui" /IV 3, v. 10/ = ∪ ⏊ ∪∪ | ⏊ ∪ | ∪ ⏊; „De ce nu am *áripi* să zbor" /IV 5, v. 31/ = = ∪ — ∪∪ | ⏊ ∪ | ∪ —; „Pe *áripi* de munte și stînci de asfalt" /IV 27/ = ∪ | ⏊ ∪ | ∪ ⏊ ∪∪ ⏊ ∪∪ ⏊; „Dac-ai prinde

---

[1] Eventualele trimiteri la poezii din perioada ulterioară sînt așezate la sfîrșitul fiecărui cuvînt-titlu și precedate de cf.

[2] Barele verticale indică locul pe care-l ocupă, în cadrul schemelor metrice, cuvîntul-titlu.

áripi albe și la ceriuri ai zbura“ /IV 38, v. 27/ = ∪∪—∪|⏝∪|⏝∪∪⏝∪∪⏝; „Locul *áripelor* albe“ /IV 42, v. 28/ =—∪|⏝∪∪∪|—∪;

arìpă: „Simt zefiri cu-*arìpi* de fiori“ /IV 3, v. 25/ = =∪—∪|∪⏝|∪∪—; „Amorul își moaie *arìpele*-i stinse“ /IV 18, v. 17/ = ∪—∪∪—∪|∪⏝∪∪|—∪; „Pe-*arìpi* de fiori“ /IV 27, v. 6/ =|∪⏝|∪∪—; „De-i auzi cum tristă *arìpa* unei șoapte“ /IV 39, v. 11/ =∪∪∪⏝∪⏝∪|∪⏝∪|∪∪—∪[1];

ástfel : astfèl

ástfel: „*Ástfel* notele murinde“ /I 18, v. 13/ =|⏝∪|—∪∪∪—∪;

astfèl: „*Astfèl* îți e cîntarea bătrîne Heliade“ /I 17, v. 19/ =|∪⏝|∪∪∪—∪∪—∪∪∪—∪;

atòm : átom

atòm: cf. *Împărat și proletar*: „Dorinți nemărginite plantînd într-un *atòm*“ /I 64, v. 205/ =∪—∪∪∪—∪∪—∪∪|∪⏝|;

átom: „M-ar face dintr-un *átom* egal cu Dumnezeu“[2] /I 27, v. 21/[3] =∪—∪∪∪|⏝∪|∪—∪∪—; „Numai un *átom* fără de soarte“ /IV 8, v. 7/ =—∪∪|⏝∪|—∪∪—∪;

balsàm : bálsam

balsàm: „Răspînde suflarea narciselor albe *Balsámu*-i divin“ /I 3, v. 10/ =∪—∪∪—∪∪—∪∪—∪|∪⏝∪|∪—;

bálsam: „De *bálsamul* speranței ținute în răcoarea“... /IV 15, v. 58/ =∪|⏝∪∪|∪—∪∪—∪∪∪—∪;

candìd : cándid

candìd: nu este atestat;

cándid: „Cînd s-aprinde sacru *cándida*-i vîlvoare“ /I 15, v. 15/ =∪∪—∪—∪|⏝∪∪|∪—∪; „Văd sufletu-ți *cándid*

---

[1] Toate exemplele ilustrînd **áripă:arìpă** aparțin postumelor.
[2] În manuscris, prescurtat: *Dzeu*.
[3] Citatul aparține unei variante a poeziei *Amorul unei marmure*, I 270, v. 18.

Scanned with OKEN Scanner

prin spațiu cum trece“ /I 37, v. 17/ = ∪ — ∪∪ | ⏝ ∪ | ∪ — ∪∪ — ∪; cf. *Împărat și proletar*: „Nici o scînteie-ntr-însul nu-i *cándidă* și plină“ /I 56, v. 8/ = ∪∪∪ — ∪ — ∪∪ | ⏝ ∪∪ | ∪ — ∪;

coráliu, în loc de *coralìu* — cum ar fi normal, căci derivatele cu *-ìu* au accentul pe sufix — apare într-o variantă a *Ondinei*: „Ondină palidă, gură *corálie*“ /v. 42/ = ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ | ∪ ⏝ ∪∪ |;

Dácia : Dacìa

Dácia: cf. *Memento mori*: „Zeii *Dáciei* acolo locuiau“ /IV 130, v. 595/ = — ∪ | ⏝ ∪∪ | ∪ — ∪∪∪ — ;

Dacìa: „Profet a fost *Dacìei* bătrînul Eliade“[1] /I 261, subsol, ultimul rînd/ = ∪ — ∪ — | ∪ ⏝ ∪ | ∪ — ∪∪∪ — ∪; cf. *Memento mori*: „Oastea zeilor *Dacìei* în lungi șiruri au ieșit“ /IV 134, v. 741/ = — ∪ — ∪∪ | ∪ ⏝ ∪ | ...; cf., în același poem:

Grecìa: „Să înnalț munții *Grecìei*“ /IV 116, v. 208/ = = ∪∪ — — ∪ | ∪ ⏝ ∪ |;

diádemă, în loc de *diadèmă*:

„Și un înger cu-aripi negre, cu *diádemă* de spini“ /I 28, v. 2/ = ∪∪ — ∪ — ∪ — ∪∪ | ∪ ⏝ ∪∪ | ∪ — ; cf. *Venere și Madonă*: „Cu *diádemă* de stele, cu surîsul blînd, vergin“ /I 29, v. 14/ = ∪ | ∪ ⏝ ∪∪ | ∪ — ∪ ....;

égal, în loc de *egàl*: „Eu îmi iubesc copiii cu *égală*[2] iubire“ /IV 16, v. 76/ = ∪∪∪ — ∪ — ∪∪ | ⏝ ∪∪ | ∪ — ∪;

fantazìe : fantázie

fantazìe: cf. *Scrisoarea IV*: „*Fantazìe, fantazìe* cînd suntem numai noi singuri“ /I 155, v. 81/ = | ∪∪ ⏝ ∪ | ∪∪ ⏝ ∪ | ∪∪ — ∪∪∪ — ∪;

fantázie /pl. *fantázii*/: „În *fantásii* mîndre ea își face cale“ /I 10, v. 28/ = ∪ | ∪ ⏝ ∪ | — ∪ — ∪ — ∪ — ∪;

---

[1] Variantă a poeziei *La Heliade*.
[2] Accentuarea neobișnuită */égală/* este marcată și de editor.

Scanned with OKEN Scanner

filózof, cu accentul său originar (φιλόσοφος) apare o singură dată: „Putuși să-ntrebi pe-ai voștri *filósofi* vreodată“ /IV 16, v. 88/ = ∪ — ∪ — ∪ — ∪ | ∪ ⏑ ∪ | ∪∪ — ∪;

géniu : geniu

géniu: „Te-ai dus, te-ai dus din lume, o! *géniu* nalt și mare“[1] /I 1, v. 11/ = ∪ — ∪ — ∪ — ∪∪ | ⏑ ∪ | — ∪ — ∪;

geniu, în aceeași poezie /*La mormîntul lui Aron Pumnul*/, cîteva versuri mai sus: „Căci ah! *geniul mare* al deșteptării tale“ /I 1, v. 8/ = ∪ — | ∪ ⏑ ∪ | — ∪∪∪ — ∪ — ∪; „Văzînd cum *genìile* morții, se-nclin“ /I 11, v. 23/ = = ∪ — ∪ | ∪ ⏑ ∪∪ | — ∪∪ —;

gingaș : gingàș

gingaș: „De-aș avea o floricică *Gingașă* și tinerică“ /I 2, v. 10/ = ∪∪ — ∪∪∪ — ∪ | ⏑ ∪∪ | ∪∪∪ — ∪; „șoptiri de-un *gingaș* dor“ /I 8, v. 28/ = ∪ — ∪ | ⏑ ∪ | —;

gingàș: „Iar talia-i naltă, *gingàșă*, subțire“ /I 4, v. 33= = ∪ — ∪∪ — ∪ | ∪ ⏑ ∪ | ∪ — ∪; „De-ar tremura la sînu-mi *gingàșul* tău mijloc“ /I 21, v. 30/ = ∪∪∪ — ∪ — ∪ | ∪ ⏑ ∪ | — ∪ —;

mándolă, în loc de *mandòlă*:

„Se-neacă-ntr-a *mándolei* strune“ /IV 33, v. 173/ = ∪ — ∪∪ | ⏑ ∪∪ | — ∪∪∪ —;

marmóreu, în loc de *marmorèu*: „al morții *marmóreul* zeu“[2] /I 300, v. 7/ = ∪ — ∪ | ∪ ⏑ ∪∪ | —; cf. *Luceafărul*: „*marmóreele* brațe“ /I 172, v. 122/ = ∪ ⏑ ∪∪∪ — | ∪; *Memento mori*: „Lui i se descopăr nimfe de-o *marmóree* zăpadă“ /IV 120, v. 292/ = — ∪∪∪ — ∪ — ∪∪ | ∪ ⏑ ∪∪ | ∪ — ∪;

mijlòc, pentru *míjloc*: „De ce nu pot în brațe-mi să frîng al tău mijlòc“ /V 13, v. 14/ = ∪ — ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ — | ∪ ⏑ |;

---

[1] Cf. *La Bucovina* /I 9—10/: „*Géniu-ți* romantic“ /v. 2/ = | ⏑ ∪ ∪ | ∪ — ∪; „*géniile* rele“ /v. 13/ = | ⏑ ∪ ∪ ∪ | — ∪;

[2] Din *Elena*, variantă a pomului *Mortua est*.

mírós : míros

mirós: „Mă culc între flori cu *mirós*“ /IV 3, v. 16/ = = ∪ — ∪ ∪ — ∪ | ∪ ⏑ ;

míros: „/fiori/ Muiate în *míros* de flori“ /IV 3, v. 26/ = ∪ — ∪ ∪ | ⏑ ∪ | ∪ — ; „Cu *míros* strivit, fără soarte“ /IV 33, v. 186/ = ∪ | ⏑ ∪ | ∪ — ∪ ∪ — ∪ ;

múrmur: murmùr/ă/

múrmur: „un *múrmur* feeric desmiardă voios“ /IV 33, v. 167/ = ∪ | ⏑ ∪ | ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ;

murmùr: „Iar rîul suspină de blînda-i durere Poetic *murmùr*“ /I 3, v. 13 — 14/ = ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ | ∪ ⏑ | ; „Unde-nvățam din rîuri *murmùrul* de-ncîntare“ /1 251, v. 19/ = ∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪ | ∪ ⏑ ∪ | ∪ ∪ — ∪ ; „Viața-mi se scurge ca și *murmùra*“ /I 26, v. 17/ = — ∪ ∪ — ∪ — ∪ | ∪ ⏑ , | etc. ;

paránimfă, în *Speranța*: „A lumii *paránimfă*[1] moartea“ /I 11, v. 20/ = ∪ — ∪ | ∪ ⏑ ∪ ∪ | — ∪ ;

púrpură: purpùr/ă/

púrpură: cf. *Epigonii*: „Strai de *púrpură* și aur peste țărîna cea grea“ /I 36, v. 108/ = — , | ⏑ ∪ ∪ | , — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ;

purpùr/ă/: „Fantastic *purpùr*“ /I 3, v. 16/ = ∪ — ∪ | ∪ ⏑ | ; „Pe fruntea lor naltă și sură *Purpùră* /V 38, v. 31—32/ = ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ | ∪ ⏑ ∪ | ;

simétria[2] /pentru *simetrìa*/: „Purtînd *simétria* și-a ei misterure“ /IV 29, v. 83/ = ∪ — | ∪ ⏑ ∪ ∪ | ∪ — ∪ — ∪ ∪ ;

strécor /persoana I singular de la *strecura*/, în loc de *strecòr*[3]: „*Strécor* degetele mele printre buclele-ți de aur“

---

[1] Accentul este notat și de editor.

[2] *Idem.*

[3] *Strécur* pentru *strecòr* este atestat la scriitorii moldoveni ai secolului al XIX-lea; cf. D.L.R.L.C., *s.v.*

Scanned with OKEN Scanner

/IV 41, v. 1/ = | ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑; „Și să *strécor* a mea mînă după gîtu-ți de zăpadă“ /IV 42, v. 21/ = ⏑ ⏑ | ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ …;

tímid, în loc de *timìd*: „Foșnetul trist și *tímid* a frunzei care freme“ /I 251, v. 23/ = ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑; „Cu glasuri *tímide*, blînde, sonore“ /V 39/ = ⏑ — ⏑ | | ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ — ⏑; „El ce flori *tímide* a stat să numere“ /V 40/ = — ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑; cf. *Înger și demon*: „Și ascultă dus din lume a ei dulci și *tímizi* șoapte“ /I 51, v. 48/ = ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ | — ;

tiràn: tíran

tiràn: „/răsufletele hîde/ *Tiràni*lor ce pier“ /I 25, v. 60/ = ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ —;
tíran: „Căci, nu vezi, minciunoasa de *tírani* cumpărată“ /IV 15, v. 43/ = ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ | ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑; cf. *Împărat și proletar*: „Zvîrliți statui de *tírani*[1] în foc, să curgă lavă“ /I 60, v. 83/ = ⏑ — ⏑ — ⏑ | ⏑ | ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑;

unùia /genitiv-dativul de la *unul*/, în loc de *ínuia*: „La trunchiul *unùia* pe tine te-aștept“ /IV 18, v. 7/ = = ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑ —;

cf. *altùia* în *Povestea teiului*:

„Tot alături călăresc
Nu au grija nimănuia
Și de dragi unul *altùia*
Ei din ochi se prăpădesc“ /I 104, v. 75/ =

⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —
— ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ ⏑ — — ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ |
— ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —

Cf., la plural, *acestòra* în *Scrisoarea III*: „Înaintea *acestòra* tu ascunde-te, Apollo“ /I 149, v. 180/ = ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ | — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑; Flexiunea pronominală prezintă —

[1] Se ajunge astfel la accentuarea originară, din elină, a cuvîntului τύραννος.

la genitiv-dativ singular și plural — numeroase exemple asemănătoare de-a lungul întregii creații eminesciene;

vergìnă/vírgìnă/ : vérgină/vírgină/

vergìnă: „*Vergìna* îl strînge pe-amantu-i mai tare" /I 5, v. 73/ = | ∪ –́ ∪ | ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪;

vérgină: „*Vérgină* curată, steauă radioasă" /IV 10, v. 17/ = | –́ ∪ ∪ | ∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ; cu valoare adjectivală: „El pe sînu-ți *vérgin* încă să coboare" /I 15, v. 21/ = — ∪ — ∪ | –́ ∪ | — ∪ ∪ ∪ — ∪; cf. *Atît de fragedă*:

„Ș-o să-mi răsai ca o icoană
A pururi *vérginii* Marii" /I 118, v. 33—34/ =

∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪
∪ — ∪ | –́ ∪ ∪ | ∪ — ;

cf. *Scrisoarea V*: „*Vírginile* ce stătură sculptorilor de modele" /I 160, v. 63/ = | –́ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ ; etc.;

vultùr : vúltur

vultùr: „Îmi tîrăsc soarta ca un *vultùr*" /I 26, v. 21/, în rimă cu *de-mprejùr*. *Vultùr* apare des și în poezia contemporană, la Arghezi, Beniuc, Labiș etc., de obicei în poziția finală a versului, asigurînd rima;

vúltur: „Ca sceptrul mîna blîndă, ca *vúlturul* mărirea" /I 28, v. 39/ = ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | ∪ — ∪; „Și un stol de *vúlturi* muntele-ncongior" /IV 7, v. 19/ = ∪ ∪ — ∪ | –́ ∪ | — ∪ ∪ , —; „Am fost *vúltur* pe o stîncă" /IV 32, v. 153/ = ∪ ∪ | –́ ∪ | ∪ ∪ — ∪ ;

zéfir : zefìr

zéfir: „De-ai fi, dragă, *zéfir* dulce" /I 4, v. 51/ = ∪ ∪ — ∪ | –́ ∪ | — ∪ „Simt *zéfiri* cu-aripi de fiori" /IV 3, v. 25/ = ∪ | –́ ∪ | ∪ — ∪ ∪ — ; (Suflete line) Duse de *zéfirii* de prin grădine" /IV 28, v. 52/ = (— ∪ ∪ — ∪) — ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ — ∪;

zefìr: „Ca *zefìrii* ce adie“ /I 18, v. 9/ = ∪|∪ ⏑ ∪|∪∪—∪; „Și negrele-i bucle ondoală-n *zefìre* /I 4, v. 35/ = ∪—∪∪—∪ ∪—∪ |∪ ⏑ ∪|;

Fenomenul se extinde, uneori, și asupra numelor proprii mitologice. Întîlnim, astfel, *Eòl*, în rimă cu *Barcaròl* /IV 20, v. 6—8/, dar, mai ales, *Éol*: „arpa lui *Éol* în vînt“ /IV 35, v. 19/ = —∪∪| ⏑ ∪|∪—, accentuat, așadar, ca în latinește /*Aéolus*, gr. Αἴολος/. Amintesc, de asemenea, dubletul *Hectòr* /IV 17, v. 24/, în rimă cu *amòr*.

LICENȚE PROSODICE

Structura metrică a versului impune uneori fenomenele s i n e r e z e i și d i e r e z e i. Sinereza — adică diftongarea vocalelor aflate, în mod normal, în hiat — este însă mult mai răspîndită, atît în poeziile din tinerețe, cît și, într-o măsură mai redusă, în creațiile maturității. Rețin cîteva exemple mai frecvente, grupîndu-le în ordinea alfabetică a cuvintelor respective:

auriu, aurie /pronunțat: *ău-rìu ău-rì-e*/: „/Palatul părea în magie *Aurie*“ /IV 28, v. 31—32/ = ∪—∪∪—∪∪—∪ |∪ ⏑ ∪|; cuvîntul formează, el singur, ultimul vers al strofei a patra din poemul *Ondina*. Că el trebuie citit trisilabic: *Au-ri-e*, nu *a-u-ri-e*, ne convingem ușor, cercetînd versurile finale ale celorlalte strofe, care, toate, au aceeași structură metrică, alcătuind cîte un singur amfibrah /∪ ⏑ ∪/: *Pămîntul*, /v. 8/, *Bătrînă* /v. 16/, *Cîntáre* /v. 24/, *Și-ajúnge* /v. 40/, *Și-adástă* /v. 48/[1];

aurora /pronunțat: *ău-ró-ră*/: „Rosalba *ăuróră* cu părul-i de aur“ /I 247, v. 94/ = ∪—∪|∪ ⏑ ∪|∪—∪∪—∪;

auros, auroasă /pronunțat: *ău-ros, ău-roa-să*/: „C-acuma din pleiada-ți *ăuroásă*[2] și senină“ /I 1, v. 3/ = ∪—∪∪∪— ∪|∪ ⏑ ∪|∪∪—∪.

---

[1] Vezi în același poem /v. 21—22/ pronunțarea obișnuită a cuvîntului: „Dar astăzi e viu și-n ton *auriu*“ /citește: *a-u-riu*/, adică: ∪∪ ⏑.

[2] Editorul însuși a ținut să marcheze sinereza: *ăuroasă*.

Scanned with OKEN Scanner

Accentuarea obișnuită revine însă în *Misterele nopții*: „Cînd din stele *auroase*“ /I 13, v. 1/ = ∪∪—∪|∪∪—∪| /adică a-u-r-oá-se/;

conștiință /pronunțat: *con-știin-ță*/: „Pe-oglinda cea pustie-a conștiinței omenești“ /IV 15, v. 55/ = ∪—∪∪∪—∪|∪—∪|∪∪—;

dĭadèm /pronunțat: *dĭa-dèm*/: „Rosalba auroră cu părul-i de aur *Dĭadem*[1] de rubin“ /I 247, v. 14—15/ = ∪—∪∪—∪∪—∪∪—∪|∪—|∪∪—;

feeric /pronunțat: *fee-ric*/: „Trecuși d-al speranțelor *feeric* otar“[2] /I 2, v. 4/ = ∪—∪∪—∪∪|—∪|∪—;

ființă /pronunțat: *fiin-ță*, pl. monosilabic *ființi*/: „Icoană minciunoasă de *ființi* viețuitoare“ /IV 15, v. 56/ = ∪—∪∪∪—∪∪|—|∪∪∪—∪;

Laura /pronunțat: *Laŭ-ra*/: „Dă-mi mie *Laŭra* ta“ /IV 15, v. 37/ = ∪—∪|—∪|—;

nĕatins /pronunțat: *nĕa-tins*/: „Ți-o napoiez *nĕatinsă* și nedisigilată“ /IV 14, v. 14/ = ∪∪∪—|∪—∪|∪—∪∪∪—∪;

sperĭe /persoana a III-a de la *sperià*, pronunțat: *spe-rĭe*/ „La sinucid o umbră ce-i *sperie* disperarea“ /I 20, v. 19/ = ∪∪∪—∪—∪∪|—∪|∪∪—∪;

trebŭe /persoana a III-a, pronunțat: *tre-bŭe*/: „Regele inimii *trebŭe* să-ți semene“ /IV 29, v. 79/ = —∪∪—∪∪|—∪|∪—∪∪.

Fenomenul opus, al d i e r e z e i, este mult mai rar. Singurul exemplu categoric este acela din *O călărire în zori*: „Subțire *voal*“ /I 3, v. 24/, în care *voal* trebuie citit bisilabic /*vo-al*/, pentru ca versul să dobîndească formula lui amfibrahică corectă: ∪—∪|∪—|. Poate fi alăturat un vers din *Resignațiune* cuprinzînd participiul *voalat*: „o jude *voalat*“ /IV 14, v. 16/ = ∪—∪|∪∪—|. Structura iambică a versului impune, și aici, diereza /*vo-a-lat*/.

---

[1] Sinereza e marcată și de editor: *dĭadem* /semnul (∪) arată valoarea semivocalică, în *diftong*, a lui *ĭ*/.

[2] Variantă a versului final din prima strofă a poemului *Mortua est*: „Astfel ai trecut de al lumii otar“ /I 37, v. 4/.

Scanned with OKEN Scanner

Efecte acustice însemnate obține poetul cu ajutorul a l i t e r a ț i i l o r consonantice. Cauza poeziei este, bineînțeles, în cîștig numai atunci cînd frecvența aceluiași sunet sau a aceluiași grup sonor în poziție inițială contribuie la valorificarea și la reliefarea conținutului. Dacă această legătură nu se poate stabili, atunci — oricît de meșteșugit ar fi înjghebat — aliterațiile nu pot depăși gratuitățile unui „joc secund".

Procedeu solicitat de poeți din cele mai vechi timpuri, aliterația l-a atras pe tînărul Eminescu, care, mai ales în primele sale creații, îi acordă o importanță deosebită. Chiar dacă versul cîștigă în armonie și muzicalitate, efectul rămîne oarecum exterior, nereușind să atingă zonele adînci ale sensibilității, întrucît legătura cu ideea nu se stabilește, deocamdată, decît întîmplător și sporadic. Aliterația este cu atît mai evidentă, cu cît frecvența sunetului repetat este mai mare; cele mai obișnuite aliterații au însă o structură b i n a r ă. Ilustrez acum prin citate afirmațiile de mai sus, rînduind textele în ordinea alfabetică a sunetului aliterat:

b... **b**: „Cînd pe *b*olta *b*rună tremură Selene" /I 9, v. 19/; „falnica cunună a *b*ardului *b*ătrîn" /I 17, v. 3/;

d...**d**: „*d*albe *d*iamante" /I 9, v. 5/; „O nu știi cît e de *d*ulce, de *d*uios și de *d*ivin" /[1] /IV 37, v. 19—22/;

f...**f**...**f**: „Ca vita ce se-n*f*iară cu *f*ierul ars în *f*oc"[2] /I 23, v. 6—7/;

j...**j**: „*j*ocurile-mi *j*une" /I 6, v. 24/;

l...**l**...**l**: „... cu un pas a *l*ene *L*in în calea sa" /I 9, v. 20—21/; „La slaba *l*umină ce-o vede *l*ucind"[3] /I 11, v. 8/; „Cînd cu *l*ampa zboară *l*umea *l*uminînd" /I 15, v. 20/.

---

[1] Repetarea prepoziției *de* înaintea celor trei adverbe începînd cu *d- /dulce, duios, divin/* face ca efectul acestei aliterații — de altfel, cu totul gratuită — să fie strident.

[2] Pe cît se pare, acad. I o r g u I o r d a n /*Stilistica*, p. 101/ înclină să excludă din sfera aliterației și să includă, mai de grabă, în aceea a repetiției aliterațiile realizate — ca în exemplul de mai sus — cu ajutorul unor cuvinte cu etimologie comună /*fier*/. Sentimentul etimologic fiind, în cazul nostru, destul de slab, aliterația rămîne în picioare.

[3] Aliterația acoperă, de data aceasta, prima s i l a b ă a cuvintelor respective /*lu...lu*/.

Ultimele două texte prilejuiesc o observație referitoare la d i s t a n ț a dintre sunetele aliterate: cuvintele care cuprind aceste sunete pot fi alăturate /*lumea luminînd*/ sau despărțite prin inserția altor cuvinte sau grupuri sintactice: „...*lumină* ce-o vede *lucind*." Efectul acustic scade în acest ultim caz.

m...m: „Așa *m*arinarii pe *m*are îmblînd" /I 12, v. 31/; „În *m*are *m*urea" /IV 19, v. 20/;

n...n: „*n*egură și *n*ori" (I 6, v. 20/; „*n*eagra *n*oapte" /I 27, v. 32/; „*n*orii cei *n*egri" /I 37, v. 7/;

p...p: „*P*leoapele-n *p*ace le-nchină" /I 12, v. 40/;

r...r: „*R*îuri *r*esăltînde" (I 9, v. 4/; „zîna tristă *r*ece, Prin *r*isipe *r*ătăcind" (IV v. 11—12/;

s...s: „cînd *s*orii *s*e *s*ting și cînd *s*telele pică" (I 38, v. 41/. Cele mai multe aliterații sigmatice cuprind însă grupuri de două consoane, de pildă *st*... *st*: „se *st*inge *st*ea" (I 28, v. 7/; „Te-ai dus spre a *st*inge o *st*ea radioasă?" /I 37, v. 23/; „Norocul și-a *st*ins *st*eaua" /IV 26, v. 11/; „*st*încă *st*earpă de ger" /IV 3, v. 6/; „*st*încă *st*earpă" /I 253, v. 40/[4] *st*ele-albastre *st*rălucind" /IV 22, v. 20/;

ș...ș „Șoptind șoapte de amor" /I 2, v. 8, 16, 24/. Exemplul ilustrează, de fapt, o p s e u d o a l i t e r a ț i e, întrucît complementul intern nu este, în ultimă instanță, decît o ipostază a r e p e t i ț i e i;

v...v: „Ecou-i răspunde cu *v*ocea-i *v*uindă" /I 3, v. 19/; „Iar aeru-n munte, în *v*ale *v*ibrează" /I 4, v.41/; „*v*inele *v*ibrînde" /I 8, v. 33); „*V*iața în *v*ecie,... *v*is de *v*itejie" /I 16, v. 29 și 31/; „*v*eștede *v*eșminte" /I 25, v. 74/; „Să *v*ăd lunca cea *v*erde, să *v*ăd *c*alea de flori" (I 253, v. 38/; „mînat de *v*înture *V*eni odat Pe-un *v*as cu *v*îslele muiate-n cînture Lin împărat" /IV 29, v. 61—64/.

Cînd nu valorifică conținutul, aliterația, întărită de reluarea sunetului respectiv în altă poziție decît cea inițială, poate deveni stridentă: „printre *v*aluri a na*v*ei *v*elă" /I 27, v. 31/; „Răpește buzelor nai*v*ei *V*inere *V*orba d-amor" /IV 29, v. 71—72/.

---

[1] Aliterația acoperă un grup sonor masiv /*mar...mar*/, întrucît cele două cuvinte au origine comună.

[2] Aliterația este susținută și de repetarea lui *p* în interiorul cuvîntului /*p*leoa*p*ele/.

[3] Se poate urmări, în ultimele trei exemple, revenirea insistentă a imaginii „stelei care se stinge".

[4] Variantă, ulterioară, a poeziei *Din străinătate*.

Scanned with OKEN Scanner

Aliterațiile vocalice sînt destul de rare. Una însă, din *Mortua est*, este cu totul vrednică de luare aminte: „*A*rgint *e* pe *a*pe și *a*ur în *a*er“[1] /I 37, v. 16/.

Încă de pe acum, poetul lasă să se urmeze sau să se încrucișeze aliterațiile de tip diferit. Versul „*C*întarea în *c*adență a *f*runzelor ce *f*reme“ /I 8, v. 27/ oferă un exemplu de succesiune a aliterațiilor de acest gen /*c*...*c*; *f*...*f*/. O variantă, prelucrată ulterior, a acestui vers înlănțuiește altfel sunetele aliterate:

„*F*oșnetul *t*rist și *t*imid a *f*runzei care *f*reme“ /I 251, v. 23/. De data aceasta avem o aliterație centrală /*t*...*t*/, nemijlocită, și alta periferică /*f*...*f*...*f*/ cu rol de chenar. Structura acestei remarcabile aliterații este, așadar, următoarea:

1. *c*...*c*; *f*...*f*
2. *f*...*t*...*t*...*f*...*f*

În prima dintre cele două categorii ilustrate mai sus se încadrează și aliterația dublă din versul următor, aparținînd unei variante mai tîrzii a poeziei *La Heliade*:

„Ce-aruncă-n *m*area *m*orții *p*opor *p*este *p*opor“ I 260, v. 21/.

Așadar: *m*...*m*; *p*...*p*...*p*.

ARMONIZAREA VOCALELOR SUB ICTUS

Inefabila a r m o n i e eminesciană se datorește într-o largă măsură, încă de pe acum, felului cum sînt repartizate, în structura versului, vocalele în poziție a c c e n t u a t ă. Frecvența sub ictus a aceleiași vocale — în funcție de gradul ei de apertură și de sunetele învecinate — poate inculca versului o rezonanță adîncă, dînd relief și strălucire ideii. Există versuri întregi — în *Mortua est*, de pildă — în care toate sau aproape toate pozițiile accentuate sînt ocupate de aceeași vocală:

[1] O frumoasă analiză a aliterațiilor din *Mortua est* găsim la prof. L. G á l d i, *Observații stilistice asupra poeziei Mortua est*, L.R., nr. 6, 1958, p. 40—50; vezi, mai ales, p. 43, unde este discutată, între altele, și aliterația vocalică de mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

„De rácla ta rázim eu hárfa mea spártă“ /I 38, v. 50/.

Prin gradul ei maxim de apertură, vocala dominantă /*a*/ din acest vers cu totul remarcabil sugerează tînguirea litanică, imensitatea durerii. Armonizarea vocalică a versului la nivelul silabelor accentuate se completează cu aliteraţia *r*...*r*: *r*ácla...*r*ázim. Este interesant că sunetul *r*, care deschide silabele accentuale în *r*acla şi *r*azim, încheie aceleaşi silabe în *har--fa* şi *spar--tă*. Aşadar, grupurile *rá-*, *rá-* sînt reluate în ordine inversă: /h/*ár-*, /sp/*ár-*. În fine, trebuie să mai adaug că cele patru cuvinte care cuprind aceeaşi vocală accentuată au o structură fonetică foarte asemănătoare, în sensul că sînt toate bisilabice paroxitone /*rá-cla*, *rá-zim*, *hár-fa*, *spár-tă*/. Celelalte patru — o prepoziţie /*de*/ şi trei forme pronominale /*ta*, *eu*, *mea*/ sînt toate monosilabice şi atone. Succesiunea lor în vers se face după formula următoare: monosilab, bisilab, monosilab, bisilab etc.

Fără îndoială, este multă artă în acest vers în care procedee diferite — aliteraţia, armonia vocalică, structura fonetică a cuvintelor, înlănţuirea lor — converg subsumîndu-se aceleiaşi intenţii artistice.

Á dominant în poziţie accentuată poate mijloci, în acelaşi poem, şi alte efecte stilistice, de pildă bogăţia şi frăgezimea luminii, peisajul edenic: „*Á*rgint e pe *á*pe şi *á*ur în *á*er“ /I 37, v. 16/; „Prin plo*á*ia de r*á*ze, ninso*á*re de stele“ /*ibidem*, v. 12/; *á*rcuri de *á*ur“ /I 18, v. 26/ etc.; cf. şi: „sper*á*nţa, ste*á*ua de-*á*ur“ /IV 2, v. 2/;

é dominant: „Unda-n pl*é*snetul ei g*é*me“ /IV 20, v. 5/. Din cele trei poziţii accentuate ale acestui vers trohaic |– ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪|, două sînt ocupate de *é*;

ú dominant: „Úmbra păd*ú*rii“ /I 11, v. 7/.

Revenirea în poziţie accentuată a unei vocale foarte închise (– ∪ ∪ – ∪) realizează o sinestezie acustic-vizuală, sugerînd mai intens senzaţia de întunecime densă, compactă. Alt exemplu: „F*ú*lgere ar*ú*ncă s*ú*s de pe Olimp“ /IV 7, v. 22/;

î dominant, adesea în poziţie nazală /*în*/: „Iar eco îşi r*î*de, de bl*î*ndele pl*î*ngeri“ /I 5, v. 77/; „Iar doi *în*geri c*în*tă-n pl*în*geri Pl*în*g în noapte dureros“ /I 13, v. 16—17/; „Căci vorba voastră[1] sună, ca pl*în*s la cununie, Ca cobea ce îng*în*ă un c*în*t de veselie, Ca r*î*sul la morm*în*t“ /I 25, v. 76—78/;

[1] Se adaugă şi o aliteraţie consonantică: *v*...*v* /*v*orba *v*oastră/.

„... inimă de *ín*ger Să m*ín*gîie bl*ín*dă ale mele pl*ín*geri" /IV 10, v. 7—8/[1].

Că poetul aprecia virtuțile acustice ale acestui grup de sunete, ne-o dovedește versul următor /*La moartea principelui Știrbei*/: „Precum mișcă v*ín*tu-n c*ín*tec fața mării de senin" /I 28, v. 4/.

Într-adevăr, în timp ce al doilea emistih /*fața mării de senin*/ a rămas aproape neschimbat în toate variantele poeziei, primul /*Precum mișcă vîntu-n cîntec*/ reprezintă rodul unor laborioase căutări. Iată metamorfozele lui pînă la forma definitivă:

1. „Precum turbură mișcarea fața mării de senin";
2. „Precum turbură suflarea fața mării de senin";
3. „Precum turbură al iernii cîntec marea de senin";
4. „Precum mișcă v*ín*tu-n c*ín*tec fața mării de senin".

Același sau aceleași versuri se pot caracteriza însă și prin două vocale dominante în poziție accentuată, care se urmează, se încadrează, ori se încrucișează unele cu altele. Astfel, strecurarea unei raze firave de lumină prin vîrtejul furtunii dezlănțuite pe mare este sugerată, acustic, prin trecerea de la vocale închise /*ú, í, ú*/ la vocala cu grad maxim de deschidere /*á, á, á*/: „At*ú*nci printre nouri, prin v*ín*t și prin *ú*nde O *ráză* de *á*ur se to*á*rce ușor" /IV 19, v. 5—6/.

Alte formule posibile:

ó..ú...ú...ó: „Și un stól de v*ú*lturi m*ú*ntele-ńconj*ó*r" /IV 7, v. 19/;

í/n/.....ú....ú....í/n/; „B*ín*tuie *ú*rma *ú*nui morm*ín*t" /I 26, v. 16/;

ă...é...é...ă: „Țărmuri v*é*rzi și c*é*rul sării" /IV 20, v. 3/;

á...ú/m/...á...ú/n/: „P*á*lida-mi *ú*mbră în *á*lbul m*ú*nte" /I 27, v. 46/;

ú...á...ú...á: „Pe fr*ú*ntea ta p*á*lă cun*ú*nă de l*á*ur" /I 38, v. 32/;

ú...á...ú...á...ú...á: „Un c*ú*get de *á*ur Ce-ar*ú*ncă-a lui r*á*ze-n o l*ú*ncă de l*á*ur" /IV 35, v. 3—4/ etc.

O anumită armonie rezultă și din repetarea, în silaba pretonică, a vocalei accentuate /*i...í...a...á...u...ú*/: „*I*zbiți de *tal*ázuri, *furtú*ne" /I 12, v. 32/.

---

[1] Nu am reliefat decît pe *î* sau *în* accentuat, deși *în* există și în poziție neaccentuată.

Scanned with OKEN Scanner

Așadar:

Procedeele cele mai caracteristice specifice versificației eminesciene în această perioadă sînt:

— dubletele accentuale;
— sinereza;
— aliterațiile;
— armonia vocalică la nivelul silabelor accentuate.

Sînt cuprinse aici, în germen, elemente de bază ale a r m o n i e i eminesciene, specifice creațiilor din epoca maturității.

CONCLUZII GENERALE

Studierea limbii și stilului poeziilor din tinerețe ale lui Mihail Eminescu învederează — în toate compartimentele în care a fost întreprinsă — două categorii mari de fapte:

— unele, foarte bogate, care sînt caracteristice numai acestei perioade și vor fi, ulterior, dintr-o dată sau treptat abandonate, persistînd totuși, în parte, la nivelul postumelor și al variantelor:

— altele, mai puțin numeroase, care reprezintă mugurii plini de făgăduințl ai splendidei înfloriri de mai tîrziu.

Elemente aparținînd ambelor categorii sînt identificabile în cadrul fiecărei secțiuni studiate și ilustrarea lor nu comportă dificultăți. Voi aminti, în acest capitol final, doar cîteva dintre cele mai semnificative, grupîndu-le după criteriul stabilit mai sus.

VOCABULARUL creațiilor din această perioadă vădește propensiunea poetului către podoabele lexicale, către cuvîntul rar, bine sunător, fie el neologism neasimilat, derivat rar sau creație personală. Pe de altă parte, tînărul Eminescu — copleșit de prestigiul modelelor sale (Eliade, Alecsandri, Alexandrescu, Bolintineanu, Mureșanu), al căror cult avea să-l mărturisească, cu fervoare, în *Epigonii* — folosește din plin lexicul poetic al vremii, impus de tradiția literară.

MORFOLOGIA numelui și a verbului ilustrează oscilațiile poetului, care sînt, de fapt, ale epocii. Norma literară — încă instabilă — îngăduia numeroase dublete,

Scanned with OKEN Scanner

iar abaterile, frecvente și la alți poeți ai aceleiași perioade, puteau lesne primi eticheta comodă a „licențelor". Eminescu nu pregetă să recurgă și la sinonimia morfologică, solicitînd fapte de limbă veche, populare sau regionale, atît din domeniul flexiunii nominale, cît și din acela al flexiunii verbale. Este semnificativă, în acest sens, flexionarea la plural a unor neologisme de genul neutru cu ajutorul desinenței arhaice *-ure*. Credincios modei literare statornicite de poeți de seamă, Eminescu uzează și abuzează de gerunziile adjectivizate, a căror frecvență, în această perioadă, este frapantă, mai ales că, după *Epigonii*, fenomenul în discuție dispare fără urmă. Abaterile de la norma sintactică a limbii sînt mai puțin notabile. În ceea ce privește topica, de pildă, înregistrăm totuși o serie întreagă de fapte — explicabile prin criterii de ordin formal — în realitate, tot atîtea concesii făcute necesităților metrice. Există, pentru moment, o anumită tendință către artificiu, firească la un poet atît de tînăr, pe care o învederează între altele, — distribuția grijulie a epitetelor în lanț, de o parte și de alta a substantivului determinat. Unele aspecte ale repetiției — mai ales în propoziția interogativă — sună livresc și retoric.

Și STILUL eminescian prezintă unele particularități specifice — exclusiv sau în primul rînd — acestei perioade. Aflăm, astfel, un foarte mare număr de epitete ornante — preluate de poet de la maeștrii săi — al căror conținut emoțional fusese sensibil diluat de o îndelungată uzură. Ale tradiției literare sînt și epitetele multiple sau, cu o altă formulare, lanțurile epitetice. Din punctul de vedere al realizării morfologice, cele mai des întîlnite sînt epitetele adjectivale și gerunziale; cele exprimate prin substantive cu prepoziție — utilizate cu atîta succes ulterior — sînt, deocamdată, foarte rare. De o mare răspîndire se bucură comparațiile, rînduite adeseori în șiraguri, vădind însă o structură lexico-gramaticală complicată și stufoasă, cu multe ramificații lăuntrice. Ele nu reușesc să depășească, de obicei, convenționalismul, au un caracter abstract și sînt, în consecință, vagi, lipsite de forță plasticizatoare. Tributar modelelor, dar și folclorului, tînărul Eminescu strecoară, în țesătura versurilor sale, o cantitate considerabilă de diminutive, fără ca ele să aibă, în general, vreo valoare afectivă vrednică de luare aminte. Prezența lor se face simțită mai cu seamă la sfîrșitul versurilor,

Scanned with OKEN Scanner

asigurînd, prin aceasta, rime ușor de obținut, datorită identității sufixului. Poetul vădește un interes fățiș pentru contrastul și antiteza violente, realizîndu-le fie gramatical, fie lexical, fie pe ambele căi. Imaginea eminesciană în această epocă a creației poetului nu depășește încă, în majoritatea cazurilor, stereotipismul unor clișee fixate de tradiția literară. Caracteristică primelor poezii este și prezența masivă a numelor proprii — recoltate din mitologia și istoria greco-romană sau biblică. În valorificarea poetică a acestor denumiri, Eminescu se lasă adesea furat de virtuțile lor acustice, de rezonanța pe care ele reușesc uneori să o imprime versului. În sfîrșit, în ceea ce privește versificația, în primele sale creații poetul pășește, cu destulă sfială, pe făgașuri bine bătătorite.

*

Dacă toate aceste aspecte, semnalate mai sus, ne dezvăluie un tînăr Eminescu fidel „modei" literare și statornic în admirația către poeții „ce-au scris o limbă ca un fagure de miere" — altele, destul de numeroase și de loc neglijabile, vestesc cu insistență viguroasa originalitate lingvistică și stilistică — deocamdată în germen — a marelui artist de mai tîrziu.

În lexic, alături de neologismul rece și strident, întîlnim pe acela asimilat, adesea în vecinătatea unor termeni din fondul vechi al vocabularului, alcătuind laolaltă îmbinări firești și armonioase. Poetul recurge, de pe acum, la numeroase și variate forme sinonimice, uneori metaforice, iar studiul variantelor relevă, de la o etapă la alta, sporuri estetice dobîndite cu trudă, cu neistovită rîvnă întru aflarea cuvîntului „ce exprimă adevărul". Mirajul cuvintelor rare, al creațiilor proprii — care își exercită, fără îndoială, atracția — nu-l împiedică pe Eminescu să întrezărească, încă din această fază inițială, avantajele derivării semantice. în stare să regenereze, pe cale contextuală, conținutul semantic și emoțional al cuvintelor celor mai uzuale, din stratul cel mai statornic al limbii.

Din domeniul morfologiei sînt de amintit, în acest sens, cîteva trăsături care vor fi reținute și chiar îngroșate ulterior: preferința pentru forma invariabilă a articolului posesiv /a/, folosirea largă a pseudoimperati-

Scanned with OKEN Scanner

vului /persoana a III-a a conjunctivului fără morfemul modal *să*/, întrebuințarea cu valoare adjectivală a unor substantive /„zilele *copile*", „lumina ta *fecioară*"/ etc. Dintre construcțiile sintactice mai rare, identificabile și ulterior, citez pe aceea poetică cu dativul, în locul acuzativului cu prepoziție /„Stelele-n cer... Ard *depărtărilor*"/; izolările unor părți secundare de propoziție, care, prin însuși acest fapt, dobîndesc, cel puțin aparent, prestigiul unei anumite autonomii sintactice, apropiindu-se sensibil de tiparul construcțiilor nominale; apoi, unele procedee ținînd de domeniul ordinii cuvintelor, al distribuției simetrice a părților de propoziție sau frază. Repetiția-refren se înfiripă, și ea, încă de pe acum, ce e drept, în forme firave.

Întrezărim, chiar din această perioadă a debuturilor, aspecte fundamentale ale stilului artistic eminescian. Epitetul dezvoltă cîteodată nuanțe semantico-stilistice remarcabile, chiar polare, cum a încercat să dovedească discuția angajată în jurul unor determinante ca *palid* și *pal*, *vînăt* etc. Frecvența și calitatea epitetelor sînt uneori condiționate de conținutul creației respective: în *Junii corupți*, de pildă, Eminescu folosește epitetul satiric, care contribuie din plin la închegarea tonului violent, de invectivă, al poemului. În structura imaginii își fac, sporadic, apariția termeni metaforici dominanți în creația eminesciană — cum ar fi aceia denumind, la propriu, vastele întinderi de ape: *mare*, *ocean* etc.

Rămînînd, îndeobște, tributar epocii și tradiției, versul eminescian sună totuși altfel. Dubletele accentuale, unele procedee aliterative, distribuirea atentă și meșteșugită a vocalelor sub ictus și a altor unități sau grupuri sonore, încercarea de a valorifica, prin tehnica versificației, ideea poetică — vădesc, toate, virtualitățile unui mare artist, care — într-un răstimp uluitor de scurt — aveau să înflorească într-o strălucire unică.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua

Scanned with OKEN Scanner

VALORI STILISTICE ALE ÎNTREBUINȚĂRII TIMPURILOR ÎN POEZIA LUI M. EMINESCU

Problema întrebuințării timpurilor verbale — atît în limba vorbită, cît, mai ales, în limba literaturii artistice — ar merita să rețină cu mai multă insistență atenția lingviștilor și a criticilor literari. Din păcate însă, lingviștii o abordează numai în cadrul aspectului v o r b i t al limbii, considerînd că valorificarea artistică a întrebuințării timpurilor se situează la periferia sau chiar în afara sferei lor de preocupări. Critica literară, la rîndul ei, trece cu destulă ușurință peste mijloacele de redare artistică a fondului de idei, ca să nu mai vorbim de aspectele de ordin strict lingvistic, care nu sînt decît foarte rar luate în considerare. Se constituie astfel, treptat, o zonă neutră — *terra nullius* — care riscă tot mai mult să rămînă în afara atenției ambelor tabere, deși firesc ar fi ca, dimpotrivă, ea să stîrnească, în egală măsură, interesul amîndurora.

În ultimele două decenii, printre specialiștii chemați să cerceteze utilizarea artistică a timpurilor verbale, singur acad. Tudor Vianu a acordat problemei atenția cuvenită, concentrîndu-și observațiile într-o suită de studii grupate laolaltă într-un volum apărut acum cîțiva ani[1]. Simpla enumerare a titlurilor este edificatoare: *Problema stilistică a imperfectului. Mai mult ca perfectul și tehnica narațiunii. Prezentul etern în narațiunea istorică. Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu.* Realizate cu finețea și acuitatea proprii autorului, observațiile cuprinse în aceste articole se referă la un mare număr de prozatori, printre care amintesc, în ordinea apariției lor în texte, pe: C. Negruzzi, N. Filimon, N. Bălcescu, L. Rebreanu, I.A. Bassarabescu, E. Gîrleanu, I. Creangă, D.D. Pătrășcanu, Al. Odobescu, Camil Petrescu, M. Sadoveanu, T. Arghezi, B.P. Hasdeu, I. Slavici etc. Abia dacă mai este nevoie să subliniez interesul

---

[1] *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, E.S.P.L.A., 1957, p. 209—260.

sporit cu care nu numai specialiștii, ci și scriitorii înșiși ar trebui să întîmpine asemenea articole, întrucît ele relevă unele componente esențiale și pilduitoare ale artei prozatorilor noștri clasici.

Semnalez că, în revista ieșeană „Studii și cercetări științifice", *Filologie* (an. XIV, fasc. 2, 1962, p. 155—166), V. Sofroni a publicat recent un interesant studiu, intitulat *Sinonimia unor forme verbale — procedeu al măiestriei artistice la Eminescu*. Independent de lingvistul din Iași, am ajuns, în prima parte a cercetării mele, la unele constatări asemănătoare.

Literatura strict lingvistică a problemei este ceva mai bogată, începînd cu capitolul de sine stătător dedicat întrebuințării timpurilor în românește de acad. Iorgu Iordan, în *Stilistica limbii romîne*, p. 143—157. Deși autorul urmărește problema dintr-un unghi oarecum special — acela al posibilității vorbitorului de a înlocui, în procesul comunicării, un timp prin altul — premisele au, de fiecare dată, un deosebit interes teoretic, legat de valorile generale ale întrebuințării timpurilor în românește. Materialul ilustrativ este selectat tot din opere literare, dar — cum era, de altfel, și firesc — numai din acelea aparținînd unor scriitori o r a l i, cum sînt, în primul rînd, Creangă și Caragiale.

Contribuții prețioase la problema în discuție aduce acad. Al. Graur, în succintele sale *Observații asupra întrebuințării timpurilor în românește* (*Limbă și literatură*, I, 955, p. 134—141), relevînd unele valori interesante ale formelor verbale temporale, care, pînă atunci, scăpaseră atenției cercetătorilor.

În ultimii ani se poate constata o anumită înviorare în cercetările de acest gen, concretizată într-o serie de articole apărute în publicațiile noastre de specialitate. Bibliografia problemei își găsește o oglindire ceva mai largă în *Gramatica limbii române*, vol. I, p. 298—299).

*

Cititorul asiduu al lui Eminescu nu poate să nu fie frapat, de la o vreme, de imensa varietate a formelor verbale folosite de poet. S-ar putea, cred, spune — fără riscul de a greși — că în creația eminesciană, mai limpede și mai convingător decît oriunde aiurea, verbul românesc își dezvăluie, valorificată artistic potrivit cerințelor conținutului, întreaga

Scanned with OKEN Scanner

bogăție a flexiunii sale. Adecvarea procedeelor artistice la exigențele ideii poetice, adică a formei la conținut, este un criteriu esențial în procesul de selecție sinonimică, aplicat, de data aceasta, la domeniul morfologiei.

Cercetarea de față își propune, mai întîi, să ilustreze multitudinea și varietatea formelor verbale folosite de poet, raportîndu-le, de cîte ori este necesar și posibil, la conținut, iar ulterior, în a doua ei parte, să aprofundeze unele aspecte speciale ale problemei.

Merită a fi semnalat, în primul rînd, faptul că — în numai cîteva versuri — poetul concentrează uneori numeroase forme verbale reprezentînd toate cele trei timpuri. Faptul este cu deosebire semnificativ în prima strofă a unui binecunoscut sonet:

„*Trecut-au* anii ca nori lungi pe șesuri
Și niciodată n-*or să vie* iară,
Căci nu *mă-ncîntă* azi cum mă *mișcară*
Povești și doine, ghicitori, eresuri..."

Ceea ce frapează aici pe cititorul atent nu este atît numărul verbelor predicate — destul de mare, totuși, dacă îl raportăm la spațiul restrîns al celor trei versuri în care sînt cuprinse — cît, mai cu seamă, v a r i e t a t e a lor, căci, de fiecare dată, timpul morfologic este altul: perfectul compus, viitorul I, prezentul, perfectul simplu. „Chenarul" îl constituie cele două forme de trecut *(trecut-au* și *mișcară)* care închid între ele alte două forme, reprezentînd celelalte trepte temporale — viitorul *(n-or să vie)* și prezentul *(-ncîntă)*. Buchetul acesta al timpurilor gramaticale este în desăvîrșit acord cu ideea poetică a sonetului și contribuie din plin la reliefarea exprimării lui.

Poetul recurge, de asemenea, la unele forme temporale vechi, ieșite din uz. Sinonimia gramaticală care se realizează astfel, între ele și corespondentele lor moderne, lărgește aria posibilităților de triere a materialului lingvistic — atît de necesară în constituirea expresiei artistice — prilejuindu-i poetului constatări teoretice de cel mai înalt interes: „Începe să mi se facă clar că limba românească este într-adevăr bogată... În hîrțoage vechi am descoperit mai multe formații sintactice fermecătoare, mai multe timpuri care au fost uitate..." (La G h. B u l g ă r, *Scriitorii români despre limbă și stil*, 1957, p. 142.) Eminescu reînvie aceste forme verbale „uitate", obținînd, de fiecare dată, efecte

Scanned with OKEN Scanner

notabile. În primul vers al poemului *Melancolie*, de pildă, ne întîmpină forma veche, analitică, de mai mult ca perfect: „Părea că printre nouri *s-a fost deschis* o poartă". Prestigiul stilistic al acestei forme verbale, alimentat de vechimea ei, o face aptă de a contribui la închegarea și întemeierea atmosferei auguste și solemne în care se desfășoară imaginea. Cred că este util să remarc că forma în discuție nu apare în nici una din variantele manuscrise ale poeziei (vezi P e r p e s s i c i u s, I 368—381).

Alte arhaisme morfologice din domeniul flexiunii verbale se află, de obicei, la sfîrșit de vers, asigurînd rime noi, originale. Se impune, de la început, atenției *adumbriseți* (în loc de *adumbriserăți*) în *Scrisoarea III*:

„O eroi, care-n trecutul de măriri vă *adumbriseți*
Ați ajuns acum de modă de vă scot din letopiseți".

Rima astfel obținută *(-íseți)* se remarcă prin originalitatea și plenitudinea ei. Poetul nu recurge însă la acest arhaism morfologic numai pentru a-și îmbogăți — cu încă una, pe cît de nouă, pe atît de frapantă — colecția rimelor proprii. Forma arhaică de mai mult ca perfect subliniază viguros invocarea patetică a trecutului „de măriri", cînd bătrînul Mircea, glorificat în prima parte a *Scrisorii*, călăuzea poporul în lupta împotriva cotropitorilor otomani. Pe de altă parte, accentuarea neobișnuită, ca în slavă, *letopíseți* (cf. rus. лeтопи́сец) devine necesară pentru asigurarea rimei, înscriindu-se, totodată, în rîndul celorlalte procedee arhaizante folosite cu atîta măiestrie, și fără ostentație, de poet.

Vechiul perfect simplu în *-ùm* (persoana I plural) pare foarte firesc pe buzele lui Mircea, către sfîrșitul celebrului său discurs, într-o variantă manuscrisă a aceluiași poem:

„Căci din Noi *făcum* cetate și din inimă un zid
Și nimic nu s-o alege de-a ta faimă Baiazid".
(P e r p e s s i c i u s, II, 330, v. 201—202)

Deși întrebuințarea unei asemenea forme ar fi contribuit la realizarea, cu mijloace lingvistice, a culorii de epocă, poetul nu se hotărăște totuși să o rețină în textul definitiv, destinat tiparului, al poeziei. El preferă să evoce „limba veche și-nțeleaptă" cu mijloacele limbii moderne. Sau — cum menționează undeva Tudor Vianu, comentînd un pasaj al *Scrisorii III* — „Eminescu ne oferă deci un tablou lingvis-

Scanned with OKEN Scanner

tic al părții încă vii din limba veche" („Cum vorbim", nr. 1, 1950, p. 5). În schimb, altundeva — și anume în poezia *De-or trece anii...* — un alt asemenea arhaism morfologic *(văzum)* rezistă, în final de vers, la rimă. Faptul nu trebuie să ne surprindă, căci poezia amintită reunește în cuprinsul doar al cîtorva versuri forme arhaice *(văzum)*, populare *(or trece)*, dialectale *(plăcé)*, familiare *(Un „nu știu cum" ș-un „nu știu ce", una-mi este mie)*, care alcătuiesc, laolaltă, un adevărat mozaic stilistic.

Eminescu recurge destul de des la formele verbale populare, mai cu seamă la cele de viitor. Opțiunea pentru dubletele populare este uneori determinată și de tehnica versificației, întrucît ele diferă, de obicei—ca număr de silabe — de corespondentele lor literare. În majoritatea cazurilor însă există și alte motive, mai puternice, ținînd de conținutul poeziei, care fac ca formele populare să fie preferate. A explica, de fiecare dată, asemenea fenomene prin „necesități metrice" înseamnă a sărăci interpretarea textului literar, neglijînd, implicit, raportul dintre substanța poetică și expresia lingvistică în care ea se întruchipează. În lumina acestor observații este interesant de relevat că formele populare de viitor alternează sau chiar se opun celor literare, potrivit unor intenții artistice care nu pot scăpa unui ochi atent.

Folosite pe scară largă în poeziile de dragoste — mai ales în dialog — formele populare de viitor au, față de cele literare, avantajul de a sugera lingvistic atmosfera destinsă, intimă, a idilei. Iată, între multe altele, cîteva exemple: „Unde te duci? Cînd *o să vii*?" *(Atît de fragedă)*; „Nu zi ba de te-*oi cuprinde*" *(Lasă-ți lumea)*; „Ne-*om da* sărutări pe cale" *(Floare albastră)* etc. În *Luceafărul* asemenea forme apar și pe buzele lui Hiperion, în dialogul cu Cătălina:

„Colo-n palate de mărgean
Te-*oi duce* veacuri multe,
Și toată lumea-n ocean
De tine *o s-asculte*".

Cînd însă, în cadrul aceluiași dialog, Hiperion se leagă să renunțe la nemurire, pentru ca, astfel, să poată cîștiga iubirea Cătălinei, solemnitatea momentului este reliefată cu ajutorul formei literare de viitor:

„Da, *mă voi naște* din păcat,
Primind o altă lege..."

Scanned with OKEN Scanner

În *Foaia veștedă* (după N. Lenau) Eminescu recurge la viitorul literar de cîte ori tonul confesiunii lirice îmbracă formele austere ale unui legămînt: „*Voi păstra-o, voi întinde-o*, Între foile acele, Ce le am din alte timpuri, De la mîna dragei mele...“; „*Voi păstra* întreg amarul Și norocul ăstor foi...“. Cine confruntă tălmăcirea eminesciană cu originalul german *(Das dürre Blatt)* poate constata că adoptarea viitorului, în locurile citate, constituie una din „libertățile“ pe care poetul nostru și le-a îngăduit față de textul lui Lenau, unde apare, de fiecare dată, prezentul: „Das dürre Blatt *bewahr*'ich mir...“ Ich *halte* fest, zu bittrer Lust, Was all mein Glück gewesen...“ Eminescu a simțit că, în contextul respectiv, viitorul literar întărește afirmația, conferindu-i totodată prestigiul certitudinii. Semnificația acestei „abateri“ de la original sporește dacă amintim și faptul că, în unele variante manuscrise, poetul menținuse prezentul, aidoma ca în modelul german: „Eu *păstrez* norocul jalnic Din trecutul ăstor foi“ (P e r p e s s i c i u s, II, 143, v. 21). Reținerea timpului viitor în textul definitiv al poeziei este așadar, fără îndoială, rodul unui proces selectiv, ale cărui trepte se pot întrezări cercetînd variantele poeziei.

Deosebirea stilistică dintre cele două forme de viitor se conturează deslușit într-un crîmpei din *Scrisoarea III*, pe care îl las să urmeze:

„Despre partea închinării însă, doamne, să ne ierți;
Dar acu *vei vrea* cu oaste și război ca să ne certi,
Ori *vei vrea* să faci întoarsă de pe-acuma a ta cale,
Să ne dai un semn și nouă de mila măriei-tale...
De-*o fi* una, de-*o fi* alta... Ce e scris și pentru noi
Bucuroși le-*om duce* toate, de e pace, de-i război“.

Formele literare *(vei vrea)* apar, așadar, numai atunci cînd Mircea se adresează direct, la persoana a II-a, interlocutorului său, mijlocind exprimarea, foarte potrivită, a sentimentului de bună-cuviință rece și demnă cu care bătrînul domnitor întîmpină amenințările lui Baiazid. De îndată ce tiparele rigide impuse de convenințele limbajului diplomatic se înmlădie, într-o oarecare măsură, prin schimbarea subiectului gramatical, vorbitorul poate reveni la formele mai simple, mai firești ale viitorului popular *(o fi, om duce)*.

Scanned with OKEN Scanner

Un aspect deosebit de semnificativ al acestor alternanțe și opoziții, cu efecte stilistice de loc neglijabile, ni se înfățișează în *Floare albastră*:

„Și mi-*i spune*-atunci povești
Și minciuni cu-a ta guriță,
Eu pe-un fir de romăniță
Voi cerca de mă iubești.

Și de-a soarelui căldură
Voi fi roșie ca mărul,
Mi-*oi desface* de-aur părul
Să-ți astup cu dînsul gura.

De mi-*i da* o sărutare,
Nime-n lume *n-a s*-o *știe*,
Căci *va fi* sub pălărie —
Ș-apoi cine treabă are!

Cînd prin crengi *s-a fi ivit*
Luna-n noaptea cea de vară,
Mi-*i ținea* de subsuoară,
Te-*oi ținea* de după gît.

Pe cărare-n bolți de frunze,
Apucînd spre sat în vale,
Ne-*om da* sărutări pe cale,
Dulci ca florile ascunse.

Și sosind l-al porții prag,
Vom vorbi-n întunecime;
Grija noastră n-aib-o nime,
Cui ce-i pasă că-mi ești drag?“

Din 17 verbe predicate — cîte numără textul citat — 12 sînt la timpul viitor, prefigurînd un mare număr de acte mărunte, componente ale universului iubirii. Dintre acestea, opt sînt forme populare și numai patru literare. Frecvența celor populare se armonizează cu atmosfera idilică, plăsmuită anticipativ în toate detaliile ei. Cele cîteva forme literare — contrastînd agreabil cu corespondentele lor populare și cu tonul destins al evocării — sugerează un fel de „mască a seriozității“ care se destramă de îndată ce e aplicată, dezvăluind iarăși chipul grațios al idilei. Trebuie să mai precizez, în sfîrșit, că auxiliarul morfologic al viitorului popular este precedat, aproape de fiecare dată, de forme pronominale conjuncte de persoana I sau a II-a,

Scanned with OKEN Scanner

în dativ sau acuzativ (*mi*-i spune, *Mi*-oi desface, *mi*-i da, *Mi*-i ținea, *Te*-oi ținea, *Ne*-om da), care contribuie substanțial la întemeierea atmosferei de șăgalnică intimitate, specifică acestei părți a poeziei.

Către sfîrșit, poemul *Mai am un singur dor* oferă material interesant pentru discuția noastră. Cîtă vreme poetul însăilează fapte cu un caracter particular și intim, viitorul popular precumpănește:

„Cum *n-oi* mai *fi* pribeag
De-atunci înainte,
M-*or troieni* cu drag
Aduceri-aminte.
Luceferi, ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prieteni,
O să-mi *zîmbească* iar".

Ulterior însă, apar formele literare, mai apte să exprime acordurile solemne din final:

„*Va geme* de patemi
Al mării aspru cînt...
Căci eu *voi fi* pămînt
În singurătate-mi".

De o frecvență remarcabilă se bucură, la Eminescu, formele i n v e r s e de viitor. Poetul generalizează, uneori, întrebuințarea lor, ca în *Povestea codrului*:

„*Adormi-vom, troieni-va*
Teiul floarea-i peste noi,
Și prin somn *auzi-vom* bucium
De la stînele de oi".

sau le face să alterneze cu cele d i r e c t e — fie ele literare ori populare — ca în strofa următoare din *Dorința*:

„Pe genunchii mei *ședea-vei*,
Vom fi singuri-singurei,
Iar în păr înfiorate
Or să-ți *cadă* flori de tei".

Formele inverse de viitor sînt, uneori, avantajoase din motive strict tehnice, avînd cu totul altă structură metrică decît corespondentele lor directe, care — cu excepția celor aparținînd verbelor de conjugarea a III-a — sînt întotdeauna accentuate pe silaba finală. Cu ajutorul formelor inverse se pot obține însă, chiar la verbele de conjugările I,

Scanned with OKEN Scanner

a II-a și a IV-a, unități metrice paroxitone: *ghicí-vei, cătá-voi (Glossă), Încordá-voi (Scrisoarea II)* sau chiar proparoxitone: *trimíte-voi (Scrisoarea III), spúne-ți-voi (Sara pe deal)* etc.

Există însă situații — nu rare — cînd încercarea de a explica formele inverse numai prin „necesități metrice" se dovedește inoperantă. Astfel, în versul *„Simți-o-voi* odată umbrind mormîntul meu" *(O, mamă)* — într-un pasaj de o mare intensitate afectivă — forma inversă de viitor face posibil ca, în fruntea versului, să se detașeze însăși purtătoarea sensului noțional al grupului gramatical respectiv, adică forma de infinitiv a verbului *(simți)*. Trebuie să mai adaug însă că, în ordine directă *(O voi simți)*, accentul frazei ar fi zăbovit un timp, căzînd abia pe silaba a patra (ᴗᴗᴗ — /), pe cînd așa *(simți-o-voi)* el lovește silaba a doua (ᴗ / — ᴗᴗ), marcînd, totodată, vîrful intonațional maxim din întregul vers, după care urmează o cădere lentă, dar neîntreruptă. Pusă în felul acesta, problema folosirii formelor inverse de viitor devine un capitol al topicii.

Altundeva, și anume într-o strofă din *Dorința*, alternanța formelor directă și inversă de viitor trebuie explicată prin motive de ordin eufonic. Iată, mai întîi, textul:

„Vom visa un vis ferice,
Îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratece izvoare,
Blînda batere de vînt".

Forma directă *(Ne vor îngîna)* ar fi putut la fel de bine să se încadreze în tiparul metric al versului respectiv. Pentru a ne da limpede seama de ce poetul a preferat forma inversă, să examinăm, mai întîi, structura metrică a strofei în forma ei actuală:

ᴗᴗ / — ᴗ / — ᴗ / — ᴗ
ᴗᴗ / — ᴗ ᴗ ᴗ / —
ᴗᴗ / — ᴗ ᴗ ᴗ / — ᴗ
— ᴗ / — ᴗ ᴗ ᴗ / —

Se vede, așadar, că, în fiecare dintre versurile acestei strofe, silaba a treia este mereu accentuată și că, de fiecare dată, vocala aflată în această poziție este *á*:

Vom vi-sá-
În-gî-ná-
Sin-gu-rá-
Blîn-da bá-

Scanned with OKEN Scanner

Revenirea, cu regularitate, a aceleiași vocale accentuate *(á)* în aceeași poziție a fiecărui vers explică, împreună cu alți factori, armonia — atît de caracteristic eminesciană — care învăluie întreaga strofă. Forma directă de viitor, în versul al doilea, fără a impieta asupra corectitudinii ritmice, ar fi fost distonantă, prin simplul fapt că în silaba a treia ar fi apărut vocala *î (Ne vor în-)*, în loc de *á*, iar aceasta s-ar fi retras tocmai în silaba a cincea *(Ne vor îngîná)*, simetria și armonia fiind astfel distruse. De altfel, grupul metric realizat cu ajutorul formei inverse (⏑⏑–⏑⏑), presupunînd o silabă accentuată încadrată, de o parte și de alta, de cîte două neaccentuate, este de o simetrie desăvîrșită și, fără îndoială, mult mai armonios decît cel pe care l-ar fi realizat forma directă (⏑⏑⏑⏑–).

Dintre procedeele artistice specific eminesciene, legate de întrebuințarea timpurilor, mă voi referi, în a doua parte a cercetării de față, la unul singur, pe cît de puțin studiat, pe atît de interesant și de evident: este vorba de alternanța, în același context, a unor timpuri gramaticale diferite, și anume de alternanța prezentului cu imperfectul, cînd de așteptat ar fi fost ca întrebuințarea prezentului să fie generalizată. Procedeul acesta — secundat, de obicei, de altele, cu totul remarcabile și ele — caracterizează unele din cele mai celebre fragmente eminesciene, cum ar fi, de pildă, descrierea bătăliei din *Scrisoarea III*.

Pentru a reînvia lupta de la Rovine poetul recurge la prezentul dramatic. Mai întîi el statornicește însă în trecut, cu ajutorul perfectului simplu, două acțiuni anterioare bătăliei: reîntoarcerea lui Mircea în tabăra sa („Și abia *plecă* bătrînul...") și vuietul amenințător al pădurii în care se adăpostea armia romînă („Codrul *clocoti* de zgomot..."). Urmează, imediat, descrierea propriu-zisă a bătăliei, evocată la prezentul istoric. Iată, de pildă, primul episod — pregătirea și apoi șarja cavaleriei:

„Călăreții *împlu* cîmpul și *roiesc* după un semn
Și în caii lor sălbateci *bat* cu scările de lemn,
Pe copite *iau* în fugă fața negrului pămînt
Lănci *scînteie* lungi în soare, arcuri *se întind* în vînt".

Impresia de participare directă, vizuală, la evenimentele narate — iscată și întreținută de întrebuințarea prezentului dramatic — este considerabil sporită de intensitatea rezo-

Scanned with OKEN Scanner

nanței acustice a textului. Însuși versul al doilea este de o remarcabilă forță sugestivă, explicabilă, în bună măsură, prin prezența vocalei rotunjite *o*, care se „rostogolește" de cinci ori de-a lungul numai al primului emistih („Codrul clocoti de zgomot"). Textul abundă în cuvinte cu valoare onomatopeică, unele îngrămădite în același vers *(Vîjîind, vijelia, plesnetul)*, altele situate la distanță, dar apropiate prin structura lor sonoră foarte asemănătoare, datorită fie identității vocalelor, fie numărului egal de silabe, fie aceleiași poziții a accentului, fie tuturor acestor factori laolaltă (zgó-mot, ró-pot, tró-pot; freá-măt, strí-găt, plés-net).

— Rețeaua fină a aliterațiilor:

„**Vîj**îind ca **vij**elia și ca **pl**esnetul de **pl**oaie";

— armonizarea vocalelor sub ictus:

„Risipíte se-mprăștíe a dușmánilor șiráguri";

— frecvența, în același vers, a anumitor grupuri de sunete care — raportate la conținut — îi satisfac valențele expresive:

„Călărețíi **împ**lu c**împ**ul și roiesc după un semn
Și în cáii lor săl**bát**eci **bát** cu scările de lemn";

— amploarea și plenitudinea rimelor: z**bucium/bucium**, gr**îndeni**/pretut**îndeni**, s**uliți/uliți** — îmbogățesc, fără să epuizeze, inventarul procedeelor de prelucrare artistică a materialului sonor al limbii și zămislesc imagini de o intensitate auditivă rar întîlnită, accentuînd totodată, așa cum am arătat, sentimentul — deja înfiripat datorită întrebuințării prezentului istoric — de participare nemijlocită, cu toate porțile simțirii larg deschise, la dramaticele evenimente evocate.

Momentele culminante ale bătăliei sînt însă redate — în ceea ce privește întrebuințarea timpurilor gramaticale — cu ajutorul unor procedee profund originale. Reținem deocamdată, pentru discuția noastră, un singur text semnificativ:

„Mircea însuși *mînă*-n luptă vijelia-ngrozitoare
Care *vine, vine, vine, calcă* totul în picioare;
Durduind **soseau** călării ca un zid înalt de suliți,
Printre cetele păgîne *trec* rupîndu-și large uliți;
Risipite *se-mprăștie* a dușmanilor șiraguri
Și gonind biruitoare tot **veneau** a țării steaguri".

Scanned with OKEN Scanner

Întregul pasaj se bazează, cum lesne se poate constata, pe alternanța prezentului istoric *(mînă, vine, calcă, trec, se-mprăștie)* cu imperfectul *(soseau, veneau)*. Rolul acestei alternanțe nu este de a decala acțiunile în timp, întrucît — logic — ele sînt, în sens larg, simultane. Interferența imperfectului cu prezentul creează cititorului senzația picturală a unor planuri diferite în spațiu, conferind astfel scenei evocate o mare mobilitate și un intens dramatism. Exprimînd acțiuni durativ-dinamice sub forma unor procese, în neistovita lor devenire, imperfectul prelungește „dîra" lor pînă sub ochii cititorului sau, mai binezis, ai privitorului, care dobîndește, ca în fața unui tablou, iluzia adîncimii în spațiu, a perspectivei. Astfel, în timp ce în primul plan ne apare Mircea în fruntea oștii sale, pe un altul, secundar, vedem desfășurîndu-se, pînă-n zare, zidurile înalte „de suliți" ale cavaleriei în plină mișcare. Alternînd, așadar, cu prezentul istoric, imperfectul își dezvăluie funcția pitorească, reușind să scarifice în spațiu acțiunile, prelungindu-le, către primul plan, pe cele situate pe un plan afund și sporind astfel, prin iluzia mișcării și a perspectivei, dinamismul tabloului. Precizez că, în ambele cazuri, întrebuințarea prezentului nu ar fi prejudiciat cu nimic corectitudinea metrică a versurilor, căci *soseàu*=*sosèsc* (∪—/), iar *tot veneàu* = *vin merèu* (— ∪ —).

Tiparele unui singur vers nu sînt prea înguste pentru a închide în ele alternanța amintită: „În genunchi *cădeau* pedestrii, colo caii se *răstoarnă*". De data aceasta privirea spectatorului, îmbrățișînd, pînă la un anumit moment, întregul tablou, în toată adîncimea lui, se concentrează dintr-o dată asupra primului plan, cîștigată de un detaliu plin de dramatism și orientată de gestul deictic implicat adverbului *colo*.

Cu mijloace similare este redat, în preludiul aceluiași poem, visul sultanului:

> „*Vede* cum din ceruri luna *lunecă* și *se coboară*
> Și *s-apropie* de dînsul preschimbată în fecioară,
> **Înflorea** cărarea ca de pasul blîndei primăveri,
> Ochii ei *sînt* plini de umbra tăinuitelor dureri".

De pe fondul general al povestirii — evocată la prezent — se desprinde un detaliu a cărui vigoare plastică este reliefată prin imperfect. Înflorirea cărării este astfel văzută dinamic, în plină devenire, ca într-un film cu desene

Scanned with OKEN Scanner

animate, unde ochiul are iluzia că surprinde, grație progresului treptat, dar zorit al culorii mai vii, însuși p r o c e s u l înfloririi. Se rezolvă astfel, printr-un spor estetic, și contradicția dintre sensul lexical m o m e n t a n, punctual, al verbului *înflori* și acela d u r a t i v al timpului la care el este întrebuințat.

Ca să nu se creadă că ne aflăm, totuși, în fața unui fenomen singular, iată un pastel din *Călin*, ilustrînd același procedeu:

„Sură-*i* sara cea de toamnă, de pe lacuri apa sură
Înfunda mișcarea-i creață între stuf la iezătură;
Iar pădurea lin *suspină* și prin frunzele uscate
Rînduri-rînduri *trece*-un freamăt ce le *scutură* pe toate".

În tabloul general al înserării, realizat cu ajutorul prezentului descriptiv (sură-*i* sara, pădurea *suspină*, *trece*-un foșnet, *scutură*), imperfectul *(înfunda)* exprimă un amănunt grațios, văzut în plină mișcare.

Fapte și mai semnificative în această privință oferă însă binecunoscuta, îndeobște, procesiune a nunții din același poem:

„Acum iată că din codru și Călin mirele *iese*,
Care *ține*-n a lui mînă mîna gingașei mirese.
Îi **foșnea** uscat pe frunze poala lung-a albei rochii,
Fața-*i* roșie ca mărul, de noroc i-*s* umezi ochii;
La pămînt mai că *ajunge* al ei păr de aur moale,
Care-i *cade* peste brațe, peste umerele goale.
Astfel *vine* mlădioară, trupul ei frumos îl *poartă*,
Flori albastre *are*-n păru-i și o stea în frunte *poartă*".

Din 11 verbe la moduri personale — cîte numără textul — 10 sînt la prezentul dramatic și numai unul la alt timp (imperfectul). Și acum, întrebuințarea izolată a imperfectului ține să individualizeze puternic un detaliu, de data aceasta acustic. Închegată cu ajutorul imperfectului, imaginea auditivă se desfășoară în timp, înfiripîndu-se discret, la început, dar cîștigînd apoi în intensitate și evocînd tot mai pregnant foșnetul uscat al frunzelor, prin structura sonoră specifică a versului respectiv. Mi se pare interesant să subliniez, din acest punct de vedere, că materialul fonetic este, în funcție de conținut, sensibil diferit de la un emistih la celălalt. Primul emistih, unde se găsește grupul sintactic al predicatului *(foșnea)*, are o structură precumpănitor

Scanned with OKEN Scanner

consonantică, evidentă fiind, mai ales, frecvența, de o remarcabilă forță sugestivă, a constrictivelor: *f*, *ș*, *s*, *f*, *z*. Raportat la conținut, acest material sonor devine expresiv, participînd la constituirea imaginii auditive. În al doilea emistih — unde întîmpinăm grupul sintactic al subiectului cu determinantele sale *(poala lung-a albei rochii)*, constrictivele dispar cu totul, făcînd loc lichidelor *(l, l, l, r)*, din a căror moale urzeală se încheagă plăsmuirea diafană a miresei.

Adăugîndu-se imperfectului, virtuțile sugestive ale sunetelor — puse în valoare — prelungesc imaginea acustică, făcînd-o perceptibilă în timp și multiplicîndu-i ecourile care învăluie, în mreaja lor, întregul context. Menționez că, și de data aceasta, cercetarea variantelor ne întărește în convingerea că Eminescu, neelaborînd niciodată pur intuitiv, a ajuns d e l i b e r a t la imperfect, întrucît acest timp apare abia în forma definitivă, destinată tiparului, a poeziei.

În ultima variantă a acestui fragment[1], întrebuințarea prezentului este generalizată, extinzîndu-se deci și asupra versului nostru, care suna după cum urmează:

„Și *foșnesc* uscat pe frunze poale lungi a albei rochii".

Eminescu a preferat însă imperfectul, pentru că, altfel — realizată cu ajutorul prezentului — imaginea acustică s-ar fi destrămat în chiar clipa întruchipării ei.

Tîlcuind, de fiecare dată, intenții artistice precise, alternanța acestor două timpuri gramaticale revine, ca un laitmotiv, de-a lungul întregii creații eminesciene. În *Povestea teiului*, de pildă, aventura celor doi tineri este, aproape în întregime, redată la prezentul istoric; cu ajutorul aceluiași timp este evocat și cadrul natural — pădurea — în care se desfășoară narațiunea. Iată finalul poeziei:

„Se tot *duc*, se *duc* mereu,
Trec în umbră, *pier* în vale,
Iară cornul plin de jale
Sună dulce, *sună* greu.

Blîndu-i sunet *se împarte*
Peste văi, împrăștiet,
Mai încet, tot mai încet,
Mai departe... mai departe...

[1] Vezi P e r p e s s i c i u s, I 419, p. 223.

Scanned with OKEN Scanner

Sus în brazii de pe dealuri
Luna-n urmă *ține* strajă,
Iar izvorul, prins de vrajă,
Răsărea sunînd din valuri".

Împins, datorită imperfectului, pe un plan interior al tabloului, detaliul izvorului reușește să creeze — grație aceluiași timp — senzația vizuală a perspectivei și a mișcării, nuanțînd astfel decorul imobil al brazilor străjuiți de razele lunii.

În părțile sale pur narative, *Luceafărul* oferă, de asemenea, exemple instructive în acest sens. La începutul poemului, de pildă, cîtă vreme Hiperion își furișează razele pe urmele Cătălinei, fără ca aceasta să răspundă chemării lui, povestirea se menține la prezent:

„Și pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Țesînd cu recile-i scîntei
O mreajă de văpaie.

Și cînd în pat *se-ntinde* drept
Copila să se culce,
I-*atinge* mîinile pe piept,
I-*nchide* geana dulce;

Și din oglindă luminiș
Pe trupu-i *se revarsă*,
Pe ochii mari, bătînd închiși,
Pe fața ei întoarsă".

Cînd însă, la capătul acestui episod, Cătălina răspunde, în sfîrșit, chemării lui Hiperion, întîmpinîndu-l „cu un surîs" strălucirea razelor, poetul substituie prezentului, imperfectul — redînd astfel dinamic tensiunea întîlnirii și dilatînd, parcă spre prezent, hotarele șubrede ale clipei în care cele două ființe, reprezentînd două lumi, comunică pentru întîia oară:

„Ea îl *privea* cu un surîs,
El *tremura*-n oglindă..."

Trebuie subliniat că, și în acest caz, întrebuințarea prezentului ar fi fost posibilă, fără să altereze structura metrică a versurilor: „Ea îl *privește* c-un surîs, El *tremură*-n oglindă". Rezultă, așadar, că alternanța timpurilor nu poate fi, cel puțin în unele situații, explicată prin criterii de ordin formal, ci se întemeiază pe o anumită viziune estetică.

Scanned with OKEN Scanner

Către sfîrșitul poemului, succesiunea nemijlocită a celor două timpuri dobîndește un nou tîlc, simbolic:

„*Răsare* luna liniștit
Și tremurînd din apă
Și *împle* cu-ale ei scîntei
Cărările din crînguri.
Sub șirul lung de mîndri tei
Ședeau doi tineri singuri".

De data aceasta imperfectul *(ședeau)* introduce, în peisajul nopții, idila Cătălinei, situînd-o însă pe un plan secundar și afund („în cercul vostru strîmt") și lăsînd să strălucească, în lumina puternică a prezentului, chipul naturii, scăldat în razele nemuritoare ale lui Hiperion.

Cercetarea, deocamdată parțială, a întrebuințării stilistice a timpurilor în poezia lui Eminescu confirmă aspecte caracteristice și exemplare ale artei lui.

Alternanța formelor verbale temporale — între care se constituie un raport de sinonimie morfologică — dovedește solicitarea și aproprierea nuanțată a tuturor resurselor limbii, pentru adecvarea ireproșabilă la conținut a mijloacelor de exprimare.

Alternanța, în același context, a unor timpuri gramaticale diferite — cum este aceea dintre imperfect și prezentul istoric sau descriptiv, studiată mai sus — conduce însă către o altă mai importantă concluzie:

Poetul redescoperă mereu lumea, cuprinzînd-o în viziunea plastic-realistă a unui artist desăvîrșit și multilateral. Universul își prelungește și își sporește, în reprezentările lui Eminescu, întreaga sa bogăție de forme și contururi. Surprinsă pictural, în adîncime și în devenire, realitatea trăiește, în fantezia lui, o viață nouă, plină de relief și de culoare. Iată de ce, chiar și după ce au fost înmlădiate și supuse tiparelor eterne, plăsmuirile poetului păstrează — intact — freamătul clipei în care s-au zămislit.

Scanned with OKEN Scanner

CONVERGENȚA PROCEDEELOR ARTISTICE ÎN POEMUL EMINESCIAN „DIN VALURILE VREMII"

Elegia *Din valurile vremii* reia o temă deseori abordată de Eminescu: nostalgia iubirii pierdute. În ciuda timpului adunat, poetul vede reînchegîndu-se din afundul trecutului chipul iubitei (strofa întîi), se întreabă cum ar putea să rețină lîngă sine această plăsmuire (strofa a doua), dar încercarea se vădește pînă la urmă zadarnică (strofa a treia).

Această substanță poetică este cuprinsă în tiparul unei forme desăvîrșite. Cercetarea de față năzuiește să arate cum tehnica versificației și procedeele stilistice sînt subordonate ideii poetice, valorificînd și reliefînd conținutul.

Iată, mai întîi, textul poeziei, apărut pentru prima oară în „Ediția I Maiorescu", decembrie 1883[1]:

„Din valurile vremii, iubita mea, răsai,
Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălai —
Și fața străvezie ca fața albei ceri
Slăbită e de umbra duioaselor dureri!
Cu zîmbetul tău dulce tu mîngîi ochii mei,
Femeie între stele și stea între femei
Și întorcîndu-ți fața spre umărul tău stîng,
În ochii fericirii mă uit pierdut și plîng.

Cum oare din noianul de neguri să te rump,
Să te ridic la pieptu-mi, iubite înger scump,
Și fața mea în lacrimi pe fața ta s-o plec,
Cu sărutări aprinse suflarea să ți-o-nec
Și mîna friguroasă s-o încălzesc la sîn,
Aproape, mai aproape, pe inima-mi s-o țin,

[1] Vezi Perpessicius, III, p. 215 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

Dar vai, un chip aievea nu eşti, astfel de treci
Şi umbra ta se pierde în negurile reci,
De mă găsesc iar singur cu braţele în jos
În trista amintire a visului frumos...
Zadarnic după umbra ta dulce le întind:
Din valurile vremii nu pot să te cuprind".

Poemul este divizat în trei strofe, după cum urmează: prima constituie un o c t e t, iar celelalte două cîte un s e x t e t. Versurile sînt iambice, de cîte 13 silabe, fiecare cu cezură după a şaptea silabă: ∪ — ∪ — ∪ — ∪ | ∪ — ∪ — ∪ —. Primul emistih se încheie, aşadar, cu un pes iambic, catalectic, iar cezura imediat următoare este deosebit de puternică, întrucît înaintea ei ritmul — ascendent — cade, reluîndu-şi, o dată cu prima silabă a celui de-al doilea emistih, urcuşul. Această formulă iambică este folosită de Eminescu şi în alte mari poeme cu caracter elegiac, ca *Despărţire*[1], *O mamă* etc. În altele — *De cîte ori iubito*, *Rugăciunea unui dac*, *Nu mă înţelegi* — iambii de 13 silabe alternează cu cei de 14 silabe, ale căror emistihuri sînt însă ambele catalectice. Iambii de 13/14 silabe — ilustraţi de Bolintineanu, Alecsandri şi Alexandrescu în aproape toate volumele lor — apar la Eminescu încă din prima perioadă a creaţiilor sale, intrînd în structura strofică a poemelor *La Heliade*, *Amorul unei marmure*, *Junii corupţi*. Dintre postumele scrise în acelaşi metru şi în aceeaşi măsură, citez marile poeme *Andrei Mureşanu*, *Mureşanu*, *Icoană şi privaz*, precum şi cele două traduceri schilleriene aparţinînd primelor creaţii, *Resignaţiune* şi *Ector şi Andromache*. Metrul iambic discutat mai sus poate fi identificat de-a lungul întregii dezvoltări a poeziei noastre, în opere poetice foarte diferite ca specie literară şi ca inspiraţie. Bolintineanu îl foloseşte în *Florile Bosforului* (*Fatme*, *Singurătate*, *Blestemul dervişului*), *Legende istorice* (*Mihai la pădurarul*, *Maria Putoianca*), în *Menadele* (*Despre datini*, *Cei ce pradă*), în poemul *Conrad* etc., Alecsandri, în multe din legende: *Dumbrava roşie*, *Dan căpitan de plai*. Dincoace de Eminescu, în epoca noastră, regăsim acest metru în marele poem arghezian *Cîntare omului*. Structura oarecum asemănătoare, importanţa şi frecvenţa sa în toate perioadele şi

[1] *Despărţire* a lui A l e c s a n d r i (din ciclul *Lăcrămioare*) este scrisă, de asemenea, în iambi de 13/14 silabe.

Scanned with OKEN Scanner

în toate genurile de poezie românească fac din iambul de 13/14 silabe un fel de alexandrin românesc[1].

Revenind, acum, la problemele de versificație specifice poemului *Din valurile vremii*, constatăm că pauza, impusă de cezură, este, îndeobște, cît se poate de firească, intervenind după consumarea unui grup sintactic bine delimitat. Ea cade, astfel, înaintea vocativului (versurile 1 și 10), desparte elementele unei enumerări (versul 2), anticipează grupul — unitar din punct de vedere sintactico-stilistic — al comparației (versul 3), pregătește erupții ale afectivității eliberate în negații de o mare intensitate (versurile 15 și 20). Pauza nu este artificială nici atunci cînd cezura desprinde un substantiv de atributul lui, cu condiția ca acesta să aibă, la rîndu-i, un determinant împreună cu care să poată alcătui un grup sintactic compact (versul 18):

„În trista amintire | *a visului frumos*".

Acolo unde căderea cezurii ar putea să pară nefirească, implicînd destrămarea unei unități sintactice rigid constituite, tăria ei scade, fie conturată de o cezură secundară (versul 19), fie copleșită de intensitatea simțirii care se tălăzuiește în structura metrică a întregului vers, creînd o punte peste cezură și desființînd-o (versul 9). O lectură de acest gen:

„Zadarnic după umbra | ta dulce le întind"

sau

„Cum oare din noianul | de neguri să te rump"

ar silnici relațiile gramaticale, izolînd arbitrar substantivele (umbra, noianul) de atributele lor (ta, de neguri). În al doilea vers citat, aliterația nazală: „noianul de neguri" creează o armătură și mai trainică elementelor acestui grup sintactic, șubrezind cezura care, altminteri, ar trebui să le dezbine.

Ceva asemănător există în primul vers citat, unde „puntea" care acoperă cezura și umple pauza se înalță pe „umerii" aceleiași vocale accentuate *(ú)*: „úmbra | ta dúlce". Unitatea de timbru a primelor vocale accentuate aflate de o parte și de alta a cezurii, în cuvinte care aparțin aceluiași grup sintactic, vlăguiește cezura și, dimpotrivă, consolidează

[1] Vezi Vladimir Streinu, *Forme prozodice din secolul al XIX-lea*, în *Caiete critice*, 1, 1957, p. 191—215.

Scanned with OKEN Scanner

unitatea gramaticală. De data aceasta însă, cezura nu mai este desființată, ci dislocată, întrucît reapare în altă poziție a versului, și anume după cuvîntul *zadarnic*:

„Zadarnic | după umbra ⁞ ta dulce le întind".

Acesta este — o dovedește și topica — cel mai important cuvînt din vers: îmbibat de un conținut afectiv dens și concentrat, el este, în același timp, purtătorul accentului frazei, silaba sa accentuată *(-dár-)* reprezentînd, în întregul vers, vîrful intonațional cel mai înalt. Cezura stilistică ce îl urmează cade, așadar, firesc, subliniind prestigiul de care cuvîntul se bucură în contextul său.

O situație aproape identică întîmpinăm în versul 15, cu singura deosebire că, de data aceasta, cezura afectivă intervine chiar după primul iamb:

„Dar vai | un chip aievea ⁞ nu ești, astfel de treci".

Intensitatea durerii eliberate în interjecție face necesară, imediat după aceea, o pauză bine marcată, menită să reliefeze importanța cuvîntului astfel izolat. De asemenea, în emistihul al doilea, tot după primul iamb *(nu ești)*, adică înainte de a începe motivarea afirmației premergătoare *(un chip aievea nu ești)*, se dezvoltă încă o cezură secundară, versul căpătînd, din acest punct de vedere, următorul aspect:

„Dar vai|| un chip aievea ⁞ nu ești ‖ astfel de treci".

După cum se vede, cele două cezuri secundare *(dar vai ||, nu ești ||)* nu o desființează complet pe cea mediană *(un chip aieveai ⁞)*, care subzistă mai ales datorită unui tîlc stilistic. Într-adevăr, în situația respectivă, izolarea numelui predicativ *(chip aievea)* de copulă *(nu ești)*—altfel artificială— face ca negația, după o clipă de suspensie, să cadă mai apăsător, mai greu.

Existența o b i e c t i v ă a celor două cezuri secundare se sprijină și pe punctuația folosită de poet în două din variante, unde exact la locul cezurilor identificate de noi apar puncte de suspensie — o dată după *vai*, altă dată după *ești* — marcînd astfel pauza resimțită ca necesară. Versul 15 are, așadar, în variante următorul aspect[1]:

„Dar vai [...] un chip aievea nu ești, astfel de treci"

și

„Dar vai un chip aievea nu ești [...], astfel de treci".

[1] Vezi P e r p e s s i c i u s, III 219.

Scanned with OKEN Scanner

În majoritatea lor, versurile — luate individual — constituie unități gramaticale destul de precis conturate. Constatarea vizează mai ales strofa a doua, unde fiecare din cele șase versuri se suprapune cîte unei propoziții. În rest, chiar dacă situația nu mai rămîne peste tot aceeași, pauza pe care, de obicei, o comportă versul ca unitate metrică corespunde unei pauze gramaticale firești, marcînd trecerea la o altă unitate sau la alt grup sintactic. Iambii de 13/14 silabe — ca și troheii de 15/16, folosiți în *Scrisori*, *Memento mori* etc. — se numără, în prozodia românească, printre versurile lungi în cuprinsul cărora se pot consuma unități sintactice ample, dezvoltate. Tocmai de aceea, cazurile de r e j e t sau e n j a m b e m e n t — mai rare în poeziile alcătuite cu ajutorul versurilor lungi — devin mult mai frecvente atunci cînd este vorba de versuri scurte, mai puțin cuprinzătoare, în cadrul cărora unitățile sintactice mai ample nu au spațiu suficient de desfășurare.

Unitatea m e t r i c ă (versul) nu mai corespunde atunci cu unitatea g r a m a t i c a l ă, ochiul sau vocea „înnădesc" versurile, eludînd cu ușurință bariera dintre ele, care rămîne formală:

„Ea îmbătată de amor
Ridică ochii. *Vede*
Luceafărul și-ncetișor
Dorințele-i încrede"

sau

„Arabul ia, *cu ochii plini*
De zîmbet, mia de țechini".
(Coșbuc)

Schema metrică a versurilor ar trebui să fie, teoretic, următoarea

$$\overset{\cup}{1}\ \overset{/}{2}\ \overset{\cup}{3}\ \overset{/}{4}\ \overset{\cup}{5}\ \overset{/}{6}\ \overset{\cup}{7}\ \Big|\ \overset{\cup}{8}\ \overset{/}{9}\ \overset{\cup}{10}\ \overset{/}{11}\ \overset{\cup}{12}\ \overset{/}{13}$$

Așadar, silabele accentuate ar trebui să fie în total șase, și anume cele cu soț (2, 4, 6), în primul emistih, și cele fără soț (9, 11, 13) în cel de-al doilea. Relația dintre silabele atone și cele sub accent s-ar exprima, în chip ideal, prin cifrele 7/6. În realitate însă, poetul operează numeroase substituiri și chiar abateri de la această formulă ideală, subordonînd schema metrică dezvoltării ideii poetice,

Scanned with OKEN Scanner

fără ca prin aceasta, armonia învăluitoare a versului să fie cîtuși de puțin știrbită.

Las să urmeze mai întîi schema reală, însoțind-o, apoi, de cîteva comentarii:

1. ∪ –́ ∪∪∪ –́ ∪ | ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́
∪ –́ ∪∪∪ –́ ∪ | ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́
∪ –́ ∪∪∪ –́ ∪ | ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́
∪ –́ ∪∪∪ –́ ∪ | ∪ –́ ∪ ∪ ∪ –́
5. ∪ –́ ∪∪∪ –́ ∪ | ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́
∪ –́ ∪∪∪ –́ ∪ | ∪ –́ ∪ ∪ ∪ –́
∪∪∪ –́ ∪ –́ ∪ | ∪ –́ ∪ ∪ ∪ –́
∪ –́ ∪∪∪ –́ ∪ | ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́
–́ — ∪∪∪ –́ ∪ ⁞ ∪ –́ ∪ ∪ ∪ –́
10. ∪∪∪ –́ ∪ –́ ∪ | ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́
∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ | ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́
∪∪∪ –́ ∪ –́ ∪ | ∪ –́ ∪ ∪ ∪ –́
∪ –́ ∪∪∪ –́ ∪ | ∪ ∪ ∪ –́ ∪ –́
∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ | ∪ –́ ∪ ∪ ∪ –́
15. ∪ –́ | ∪ –́ ∪ –́ ∪ ⁞ –́ — | ∪ –́ ∪ –́
∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ | ∪ –́ ∪ ∪ ∪ –́
∪ ∪ ∪ — –́ — ∪ | ∪ –́ ∪ ∪ ∪ –́
∪ –́ ∪ ∪ ∪ –́ ∪ | ∪ –́ ∪ ∪ ∪ –́
∪ –́ ∪ | ∪ ∪ — ∪ ⁞ ∪ –́ ∪ ∪ ∪ –́
20. ∪ –́ ∪ ∪ ∪ –́ ∪ | –́ — ∪ ∪ ∪ –́

După cum se poate lesne constata, din totalul celor 20 de versuri — cîte cuprinde poezia — unul singur (versul 11) se suprapune aidoma schemei teoretice ideale:

„Și fáța meá în lácrimi | pe fáța tá s-o pléc"

∪ — ∪ — ∪ — ∪ | ∪ — ∪ — ∪ —

Un aspect metric mai apropiat de tipul iambic pur prezintă emistihul al doilea al versurilor, unde formula ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ se întîlnește de șapte ori (*v.* 1, 2, 3, 5, 8, 10, 11), în timp ce, în primul emistih, schema corespunzătoare (∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪) ne întîmpină numai de patru ori (*v.* 11, 14, 15, 16). Faptul se explică prin aceea că cuvintele l u n g i — cuprinzînd, în suită, mai mult silabe neaccen-

tuate — se aglomerează mai cu seamă în primul emistih. Dacă alcătuim o statistică a cuvintelor de patru silabe și le repartizăm pe emistihuri, constatăm că din totalul de nouă — cîte cuprinde întreaga poezie — șapte *(valurile*, v. 1; *străvezie*, v. 3; *întorcîndu-ți*, v. 7; *fericirii*, v. 8; *friguroasă*, v. 18; *amintire*, v. 18; *valurile*, v. 20) populează primul emistih, și numai două *(duioaselor*, v. 4; *negurile*, v. 16) — pe cel de-al doilea. Formula metrică a unor asemenea cuvinte este de tip p e o n i c, comportînd, așadar, o suită de două sau chiar de trei silabe neaccentuate (de exemplu: *valurile*, *negurile* = ⏑ ⏑ ⏑ –, *duioaselor* = = ⏑ ⏑ ⏑ –, *întorcîndu-ți*, *fericirii*, *friguroasă*, *amintire* = – ⏑ ⏑ ⏑).

Dimpotrivă, cuvintele s c u r t e, de una sau două silabe — cu conținut noțional sau simple unelte gramaticale — ușor de încadrat într-o succesiune iambică pură, se găsesc în număr ceva mai mare în emistihul al doilea, cu toate că acesta are, față de primul, o silabă mai puțin. Astfel, din totalul de 82 de monosilabe, 49 apar în al doilea emistih și numai 33 în primul. Pe strofe, raportul este de fiecare dată favorabil celui de-al doilea emistih (strofa întîi: 16/10; strofa a doua: 17/11; strofa a treia: 16/12). Este semnificativ faptul că, din cele 10 emistihuri iambice pure ale poeziei, opt sînt alcătuite numai din cuvinte mono- sau bisilabice, și numai două cuprind și cuvinte de mai mult de două silabe. În asemenea emistihuri frecvența maximă este a monosilabelor. În exemplele care urmează, din totalul de cinci cuvinte, cîte numără emistihurile respective reprezentînd ambele succesiuni iambice pure, patru sînt monosilabe și numai cîte unul bisilab, respectiv trisilab *(pierdut, aievea)* „*mă uit* pierdut *și plîng*“ (v. 8), *Dar vai*, *un chip* aievea (v. 15).

Dacă ne referim acum la conținutul lexico-gramatical al monosilabelor, putem face o constatare interesantă, și anume că monosilabele cu „pondere“ semantică — substantive, adjective, verbe — apar mai cu seamă în partea a doua a versurilor, unde prezența lor este masivă [*lung*, *cer*, *stea*, *stîng*, (mă) *uit*, *plîng*, *rump*, *scump*, *plec*, *sîn*, *țin*, *treci*, *reci* etc.]. În primul emistih, monosilabele sînt, cu excepția unuia singur (*chip*, v. 15), unelte gramaticale sau, în cel mai bun caz, diferite forme pronominale. Cum ritmul, datorită numeroaselor substituiri, este mai trepidant în prima parte a versurilor, domolindu-se către sfîrșit,

Scanned with OKEN Scanner

monosilabele din al doilea emistih — bogate în conținut logico-afectiv — sînt valorificate cu ajutorul unui tempo mai lent. De-a lungul unui mare număr de versuri (7—17) ele se află, de altfel, în poziție finală și accentuată, asigurînd rima masculină, ceea ce contribuie substanțial la reliefarea lor. Multe dintre ele au o rezonanță adîncă și un ecou prelung, datorită poziției nazale a unor vocale închise (*ú*, *í*): *stíng*, *plíng*, *rúmp*, *sín*.

Revenind acum la schema inițială și examinînd substituirile și abaterile față de formula iambică ideală, desprindem constatarea că ele reflectă, cu destulă fidelitate, curba simțirii poetice, lesne de identificat de-a lungul întregii poezii. Supunîndu-se unei anumite regularități, unei anumite simetrii în prima strofă, substituirile se diversifică în cea de-a doua, redobîndind o oarecare stabilitate abia către sfîrșit. Or, strofa a doua constituie tocmai miezul poeziei, unde sentimentele se dezlănțuie răvășite, cu o intensitate copleșitoare, într-o serie de propoziții grele de conținut emoțional, ale căror verbe predicative se află, fără excepție, la același mod, conjunctivul. În patru din cele șase propoziții, predicatul — exprimat prin forme flexionare monosilabe — ocupă ultima silabă a versului *(rump, plec -nec, țin)*, la rimă, și numai unul *(ridic)* se află în primul emistih.

Așadar, prima strofă prezintă, în ceea ce privește substituirile, un aspect destul de regulat:

U — / U U U — / U | U — / U — / U — /
U — / U U U — / U | U — / U — / U — /
U — / U U U — / U | U — / U — / U — /
U — / U U U — / U | U — / U U U — /
U — / U U U — / U | U — / U — / U — /
U — / U U U — / U | U — / U U U — /
U U U — / U — / U | U — / U U U — /
U — / U U U — / U | U — / U — / U — /

În primul emistih, substituirile (U U, în loc de U — /) afectează cu regularitate, în șapte din opt cazuri, cel de-al doilea iamb. De fiecare dată silabele accentuate vor fi, prin urmare, a doua și a șasea (U — / U U U — / U):

„Din *vá* -lu -ri -le -*vré* -mii"
1 2 3 4 5 6 7

Scanned with OKEN Scanner

Excepție face versul al șaptelea, în al cărui prim emistih silabele accentuate sînt a patra și a șasea (∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪), cu observația că și a doua dezvoltă un slab accent secundar: „și întorcîndu-ți fața" (∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪).

Emistihul al doilea se prezintă în această primă strofă foarte apropiat de schema ideală: în cinci din cele opt versuri (1, 2, 3, 5, 8) el este constituit din iambi puri (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑), iar în celelalte trei (4, 6, 7) regăsim, cu excepția silabei finale atone, formula dominantă în primul emistih (∪ ⏑ ∪∪∪ ⏑). Frecvența și acumularea în suită a morelor[1] neaccentuate exact în aceeași poziție, adică în silabele a treia, a patra și a cincea, dau ritmului acestei strofe o deosebită armonie și fluență. Pot fi astfel desprinse unități sintactice perfecte, ample, de o structură metrică identică, ocupînd aceeași poziție în interiorul primului emistih:

válurile vrémii	(v. 1)	= ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪
brățele de mármur	(v. 2, 7)	
fața străvezíe	(v. 3)	
zîmbetul tău dúlce	(v. 8)	

Asemenea grupuri metrice unitare, bazate pe o unitate sintactică, ne întîmpină și în restul poeziei, însă mai rar:

mîna friguroásă	(v. 15)	= ⏑ ∪∪∪ ⏑ ∪
trísta amintíre	(v. 18)	
válurile vrémii	(v. 20)	

În strofa a doua însă, rețeaua substituirilor se destramă și se răvășește, paralel cu iureșul simțirii:

⏑
— ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⋮ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑
∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ | ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑
∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ | ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑
∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ | ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑
∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ | ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑
∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ | ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑

[1] Folosesc termenul „moră" în sensul de „silabă metrică", fără valoarea cantitativă pe care o comportă în versificația antică.

Scanned with OKEN Scanner

Strofa debutează, așadar, cu o silabă puternic accentuată *(cúm)*, capabilă să întunece, pentru moment, ritmul iambic, care se reorganizează însă ulterior. Versul al doilea începe tumultuos, printr-un șirag de trei silabe neaccentuate, dar se „domolește" în emistihul secund, care reia — amplificînd-o *(iubite înger scump)* — formula apelativă din primul vers al întregii poezii *(iubita mea, răsai)*. Ritmul, constituit din iambi puri, este aici mai lent; pare că poetul zăbovește dinadins asupra fiecărui cuvînt, asupra fiecărei silabe, desfătîndu-și, la murmurul lor, auzul. Suita iambilor continuă în întreg versul 3 care, situat la mijlocul poeziei, are o structură metrică ideală (⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ | ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓), sugerînd, prin acest „andante", efemerul popas în iluzia regăsirii. Limpezit pentru o clipă, ritmul se complică iarăși în versurile următoare, într-o mreajă de substituiri a căror instabilitate secundează conținutul, arătînd parcă măsura șubrezeniei unor încercări menite să dea viață nălucirii. În prima parte a ultimului vers al strofei, iambii se reorganizează (⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑), cadența se rărește, vocalele accentuate se aliniază la același nivel maxim de deschidere (o*á*, *á*i, o*á*), lăsînd răgaz vorbelor să-și distileze dulceața *(aproápe, mái aproaápe)*.

Există în strofa a treia o anumită tendință de stabilizare a ritmului, ilustrată prin revenirea puternică la tipul metric dominant: ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓ (⏑). Se pot, totodată, identifica trei momente care dezagregă ritmul iambic — bazat pe alternarea silabelor neaccentuate cu cele accentuate — prilejuind apariția alături a două silabe accentuate. Aceste zvîcniri în fluxul ritmic, departe de a fi stridente, coincid perfect cu tălăzuirea simțirii sau, lingvistic vorbind, cu accentul frazelor respective: „Dar, vai, un chip aievea *nù ésti*" (v. 15), „De mă găsesc *iàr* singur" (v. 17), „Din valurile vremii *nù pót* să te cuprind" (v. 20). Schema teoretică este profund contrariată prin faptul că, în ea, cele trei cuvinte monosilabe (*nù*, *iàr*, *nù*) — purtătoare ale accentului frazei — ar trebui să cadă de fiecare dată în poziție neaccentuată, căci ele constituie prima dintre cele două „more" ale iambilor respectivi. Schema reală a celui de-al treilea vers al strofei devine, în asemenea condiții, următoarea:

⏑	⏑	⏑	—		⏓	—	⏑	⏑	⏓	⏑	⏑	⏑	⏓
„De	mă	gă	sesc	iar		singur		cu	bra	țe	le	în	jos"

Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce privește adverbul negativ (*nu*), vrednică de luare aminte este și poziția lui imediat după cezură, perfect identică în primul și ultimul vers al strofei.

O întreagă țesătură de a l i t e r a ț i i consolidează armătura sonoră a poeziei. C h e n a r u l îl constituie aliterația constrictivă **v**...**v**, în același grup sintactic, în primul și ultimul vers:

„Din **v**alurile **v**remii"

Puterea evocatoare a frecvenței acestui sunet — bineînțeles în legătură cu conținutul — este valorificată de Eminescu și în versul-refren din postuma *Dintre sute de catarge* („**V**alurile, **v**înturile").

Versul 2 este în întregime împodobit cu o adevărată horbotă de aliterații, realizată cu ajutorul tuturor consoanelor bilabiale (**b**, **m**, **p**):

„Cu **b**rațele de **m**armur, cu **p**ărul lung, **b**ălai"

Spicuiesc în continuare:

„umbra **d**uioaselor **d**ureri";
„tu **m**îngîi ochii **m**ei";
„mă uit **p**ierdut și **p**lîng";
„**n**oianul de **n**eguri".

Armonia care rezultă de pe urma aliterațiilor consonantice poate fi amplificată cu ajutorul a c o r d ă r i i vocalelor sub accent.

Aliterația consonantică (**n**...**n**) este, de pildă, dublată și încadrată de armonizarea la distanță a vocalelor accentuate (**ú**...**ú**):

„Cúm oare din **n**oianul de **n**eguri să te rúmp"

Există, apoi, emistihuri sau chiar versuri — deosebit de armonioase — caracterizate prin frecvența, sub accent, a aceleiași vocale sau a unor vocale apropiate ca grad de deschidere. Iată-le, în ordinea apariției:

„brățele de mármur" (**á**...**á**);
„fáța álbei ceri" (**á**...**á**);
„mă úit pierdút și plîng" (**u**...**ú**...**î**);
„Și fáța meá în lácrimi pe fáța tá s-o plec"
(**á**...**á**...**á**...**á**...**á** **é**);

„Și mína frigurósă s-o încălzésc la sín"
(í...ǫa...e...í);
„Aproápe mái aproápe, pe ínima-mi s-o țín"
(ǫa...a...ǫa...í...í);
„... nu ești, astfél de tréci
Și úmbra ta se piérde în négurile réci"
(...é...é...é)
....é...é...é);
„În trista amintíre a vísului frumós" (í...í...í...ó);
„úmbra ta dúlce" (ú...ú).

Altundeva vocalele sub accent devin din ce în ce mai închise, iar cuvintele din ce în ce mai scurte (3+2+1)[1], parcă astupînd zările speranței:

„... iubíte ínger scúmp" (í...í...ú).

Poate fi, în sfîrșit, identificată și o armonie vocalică la d i s t a n ț ă: silaba accentuată a primului iamb este, în fiecare strofă, aceeași (*á*) și se caracterizează prin deschidere maximă: „Din *vá-*"; „Cum *oá*" —; „Dar *vái*". Dimpotrivă, în ultimul iamb al fiecărei strofe, vocala accentuată este, întotdeauna, foarte închisă (*í*, *i*): „și.plíng", „s-o țín", „cuprínd".

Deși situate la distanță, dată fiind importanța poziției pe care o dețin, sunetele menționate își răspund și se organizează într-o simetrie vrednică de luare aminte.

Nu este lipsit de interes, în această privință, un succint examen al variantelor. Ele ne arată, într-adevăr, că păienjenișul fin al aliteraților s-a urzit destul de lent, desăvîrșindu-se abia în ultima formă a poeziei. Însăși închegarea imaginii centrale — „Din valurile vremii" — presupune o fază anterioară: „Din valuri de aduceri aminte", în care aliterația consonantică (v...v), specific eminesciană, nu se constituise încă. Motivul esențial al substituirii nu va fi fost, fără îndoială, aliterația, ci c a l i t a t e a imaginii *(valurile vremii)*, mai ales că Eminescu reținuse — în „Departe sunt de tine" — locuțiunea substantivală *aducerile aminte*:

„*Aducerile aminte* pe suflet cad în picuri,
Redeșteptînd în față-mi trecutele nimicuri".

[1] Cifrele din paranteză indică numărul de silabe al fiecărui cuvînt din citatul imediat următor *(iubite inger scump)*.

Scanned with OKEN Scanner

O dată obținută imaginea aliterativă a „valurilor vremii", ea este repetată și în ultimul vers[1], constituind adevăratul c h e n a r al poeziei. Din primul strat redacțional lipseau, de asemenea, și alte cîteva aliterații: „noianul de neguri" suna, originar, „noianul de gînduri" (așadar: **n**...**n**<**n**...**g**), iar emistihul „mă **ú**it **p**ierd**ú**t și **pl**íng" provine din „mă uit uimit și plîng", „mă oglindesc plîngînd".

Scrupulele de ordin e u f o n i c și-au spus și ele cuvîntul. Versul „În ochii fericirii mă uit pierdut și plîng" a sunat, pînă la ultima variantă, „În ochii fericirii-*mi mă* uit..." Este în afară de orice îndoială că ciocnirea nemijlocită a grupurilor *-mi*, *mă*, cu efect cacofonic, a determinat, în ultimă instanță, eliminarea formei pronominale în dativ (*-mi*).

Faptele de ordin strict s t i l i s t i c își aduc și ele contribuția lor la valorificarea conținutului. Unul din sentimentele pe care se reazemă întreaga poezie este acela de dilatare subiectivă a timpului, de îngroșare a trecutului. Senzația pregnantă a timpului enorm este redată de poet prin procedee stilistice de o uimitoare varietate, printre care voi aminti, în primul rînd, structura imaginilor și a metaforelor.

Întinderea necuprinsă a mării („*valurile* vremii"), învolburarea, desființînd spațiul, a negurilor („*noianul* de neguri"), estomparea, de-a lungul timpului, a suferinței înseși („*umbra* duioaselor dureri") sînt, fără îndoială, imagini admirabile, înrudite ca structură și capabile să stîrnească reprezentarea unui trecut resimțit, în planul subiectivității, ca foarte adînc. Împletitura moale a aliterațiilor (**v**alurile **v**remii, **n**oianul de **n**eguri, **d**uioaselor **d**ureri) creează și ea impresia unei melodii tărăgănate, izvorînd din adîncuri.

În forma embrionară a poeziei, această impresie era mult mai diluată, atît prin absența aliterațiilor, cît, mai ales, prin faptul că imaginile aveau un caracter mai particular, mai puțin cuprinzător („valuri de aduceri aminte", „noianul de gînduri").

Același sentiment îl zămislește imaginea iubitei, construită astfel încît să întrețină, obsedant, sugestia morții. Iubita are brațele „de marmur", simbolizînd, bineînțeles, frumusețea statuară, dar și imobilitatea rece a neființei.

---

[1] În stadiul cel mai vechi de elaborare a poeziei imaginea „valuri de aduceri aminte" apărea *o singură dată*, în primul vers.

Scanned with OKEN Scanner

Hiperion — „un mort frumos cu ochii vii" — este descris cu aceleași mijloace: „Din negru giulgi se desfășor *Marmoreele brațe*".

În poezia noastră, constituirea emistihului cuprinzînd acest epitet metaforic („Cu brațele de marmur") s-a realizat lent, la capătul unui complicat proces selectiv pe care îl învederează cercetarea variantelor.

Al doilea emistih — „cu părul lung, bălai" — s-a fixat relativ repede, cu observația că epitetul *lung*, redînd bogăția, abundența, a venit să înlocuiască posesivul *tău*, destul de șters, din primele variante, iar prepoziția *cu* a alternat cu *pe*, în funcție de modificările operate în context.

În primul emistih variantele se pot rîndui în două categorii, după cum urmează:

1. „Cu mîna ca zăpada"
   „Cu mîna de zăpadă"
   „Cu mîinile la tîmple"
   „Cu brațele-atîrnate";

2. „Trecînd cu mîna rece"
   „Și treci cu dreapta albă"
   „Netezi c-o mînă tîmpla"

Poetul a înlocuit, așadar, *mîna* (respectiv, *dreapta*), prin *brațe*, întrucît reprezentarea plastică pe care acest ultim termen o îngăduie este mai amplă; a renunțat la verbele din primul emistih *(trecînd, treci, netezi)* care ar fi tulburat, prin detalii de mișcare („je hais le mouvement qui déplace les lignes..."), apariția armonioasă și solemnă a iubitei; a ajuns, aproape „fatal" la epitetul *de marmur*, însumînd, la un nivel artistic superior, însușirile exprimate de epitetele anterioare: „(mîna) *ca zăpada, de zăpadă, rece*, (dreapta) *albă*" și simbolizînd, totodată, desăvîrșirea plastică a statuii, care veșnicește frumusețea dincolo de moarte. Sugestia morții este întreținută și cu ajutorul altor epitete sau comparații: „mîna *friguroasă*", „fața *străvezie* ca fața albei ceri" etc. Nu altfel este sugerată, în *Strigoii*, moartea lui Arald: „Un *obrăzar de ceară* părea că poartă el, Atît de albă-i fața".

Ființa iubitei este inconsistentă, imaterială — o umbră doar; degeaba încearcă poetul să o cuprindă cu brațele: „Zadarnic după umbra ta dulce le întind: Din valurile vremii nu pot să te cuprind". Motivul este al epopeii clasice,

Scanned with OKEN Scanner

apare la Homer[1] și la Vergiliu[2], de unde, saturat de clasicism[3], Eminescu îl reține, adaptîndu-l. De altfel, însăși imaginea inițială a iubitei răsărind din valurile vremii pare a fi tot o reminiscență din mitologia greco-romană, amintind de legenda Venerei Anadyomene, pe care poetul o și evocă expres în *Scrisoarea V*:

„Ți-ar părea mai mîndră decît Venus Anadyomene..."

Direcția ascendentă a mișcării exprimate de unele verbe („Din valurile vremii iubita mea *răsai*", „Să te *ridic* la pieptu-mi"), strădania — trudnică și inutilă — pe care o implică altele („Cum oare... *să* te *rump*"), asociate cu admirabile imagini sugerînd imensitatea spațial-temporală *(valurile vremii, noianul de neguri)*, cu un fonetism discret arhaizant *(rump)* contribuie și ele, într-o anumită măsură, la producerea și întreținerea impresiei de îndepărtare în timp, învederînd, totodată, bogăția inepuizabilă a resurselor stilistice de care dispune poetul pentru sublinierea expresivă a simțirii sale.

În legătură cu emistihul „Să te ridic la pieptu-mi" mi se pare vrednic de luare-aminte faptul că el s-a cristalizat relativ tîrziu. Poetul a renunțat la verbul utilizat în primele variante („să te *strîng* la pieptu-mi" și „să te *strîng* în brațe"), în favoarea lui *ridic*, armonizînd, astfel, conținutul lexico-stilistic al celor trei verbe și legîndu-le între ele și fonetic, prin identitatea sunetului inițial (răsai, rump, ridic). Aliterația este rezistentă, în ciuda distanței dintre *răsai* și *rump*, datorită structurii asemănătoare a propozițiilor și, mai ales, datorită poziției absolut identice pe care amîndouă aceste verbe o ocupă atît în vers, cît și în strofă.

Imaginea din primele versuri („Din valurile vremii, iubita mea, răsai Cu brațele de marmur") se impune însă atenției și prin faptul că este tipic e m i n e s c i a n ă, bucurîndu-se de o frecvență care nu poate să nu fie reținută. Apariția iubitei — „de-o marmóree splendoare[4]" — înse-

---

[1] *Odiseea*, 204 și urm. „înduioșat, eu vrui să îmbrățișez sufletul mamei moarte și de trei ori mă repezii, dar de trei ori ea îmi scăpă din brațe ca o umbră ori ca un vis" (trad. E. Lovinescu).

[2] *Georgice*, IV 499—501, cf. *Eneida*, II 792—795 și VI 700—703.

[3] Sînt cunoscute, de pildă, traducerile din odele *Către Mercur* (III 11) și *Către sclav* (I 38) sau din *Epistola către Bullatius* (I 11) ale lui Horatius; vezi P e r p e s s i c i u s, IV, 400—404.

[4] *Memento mori*.

Scanned with OKEN Scanner

ninînd „puterea nopții" și viața lăuntrică a poetului[1] este adeseori evocată prin verbul metaforic *a răsări*, care iscă o serie întreagă de asocieri și creează imagini ce nu se lasă uitate:

„Ș-o să-mi *răsai* ca o icoană
A pururi verginii Marii";

„Din încreţirea albei rochii
Răsai ca marmura în loc";

„...*răsai* nainte-mi *ca marmura* de clară"

Un alt sentiment de bază al poeziei este acela al unui regret intens, al unei dureri mistuitoare, exacerbată de însăși evocarea fericirii pierdute. Multe, originale și variate sînt, și în acest caz, procedeele folosite de Eminescu pentru a reliefa intensitatea trăirii sale. Poetul caută, de pildă, să-și plăsmuiască iluzia intimității, pe care o întreține frecvența, puțin obișnuită, a formelor pronominale (personale și posesive) de persoana I și a II-a: „Iubita *mea*", „zîmbetul *tău* dulce", *tu* mîngîi ochii *mei*" „întorcîndu-*ți* fața spre umărul *tău* stîng", „Să *te* ridic la pieptu-*mi*", „fața *mea* în lacrimi pe fața *ta* s-o plec", „suflarea să *ți*-o-nec", „umbra *ta* dulce", „Nu pot să *te* cuprind". Puzderia aceasta de forme pronominale sugerează un mic univers de întîmplări și amintiri comune și evocă atmosfera familiară, de caldă intimitate, a iubirii care își ajunge sieși („Cu zîmbetul *tău* dulce *tu* mîngîi ochii *mei*"). Prin contrast, faptul amintește, în planul fericirii reale, idila din *Sara pe deal*: „Sub un salcîm dragă m-aștepți *tu pe mine*".

Forța imaginilor este pe măsura intensității sentimentelor: „Din noianul de neguri", poetul ar dori să-și *smulgă* iubita („să te *rump*"), iar patetismul durerii neputincioase este amplificat de interogația intensivă *(Cum oare...)*, care — așa cum am văzut — dezagregă pentru moment ritmul dominant iambic, prin coliziunea a două silabe accentuate (/ _ _). Sărutările poetului sînt *aprinse*, cu ajutorul lor el vrea să *înece* suflarea iubitei („Cu sărutări *aprinse* suflarea să ți-o-*nec*").

Membrele propoziției sînt meșteșugit dispuse, contribuind, prin aceasta, la reliefarea sentimentului amintit.

---

[1] „Căci tu *înseninezi* mereu
Viața sufletului meu " *(De ce nu-mi vii)*.

Scanned with OKEN Scanner

Dislocările operate de poet modifică repartizarea și intensitatea accentelor și a pauzelor, creînd puternice denivelări de intonație. Ponderea afectivă a negației — situată după numele predicativ și înainte de copulă („un chip aievea *nu* ești") — sporește considerabil sub apăsarea accentului frazei, iar adverbul *zadarnic* — termen-cheie al poemului — situat în fruntea propoziției sale („*Zadarnic* după umbra ta dulce le întind") și împovărat cu un puternic accent, care lovește o silabă foarte deschisă (*-dár-*), stîrnește în conștiință un răsunet amplu și stăruitor. *Zadarnic* face pereche, ca poziție în vers și în strofă și ca forță expresivă, cu *aproape*, din finalul strofei precedente:

„Și mîna friguroasă s-o încălzesc la sîn
Aproape, mai aproape, pe inima-mi s-o țin"

Topica firească a circumstanțialului de loc, folosită în versul anterior („s-o încălzesc la sîn"), este abandonată în favoarea ordinii a f e c t i v e a cuvintelor. De data aceasta circumstanțialul de loc *(aproape)* repetat la gradul comparativ, *(mai aproape)*, premerge verbului său, ocupînd — cu ajutorul repetiției — un emistih întreg și constituind, împreună cu un al treilea complement circumstanțial *(pe inima-mi)*, care îl precizează, o admirabilă g r a d a ț i e ascendentă. Repetiția pune în valoare deschiderea maximă a vocalei accentuate *(aproape, mai aproape)*, creînd o sonoritate vastă și luminoasă, în acord cu conținutul cuvîntului, gîtuită însă, imediat după cezură, într-o suită de *i* *(pe inima-mi s-o țin)*, care sugerează, parcă, ce șubredă și firavă este nălucirea.

Puterea evocatoare a acestor dislocări cheamă stăruitor în minte atît de înruditul — ca structură sintactică și ca valoare stilistică — vers-refren din *O mamă*: „*Mereu* va plînge apa, noi vom dormi *mereu*".

Toată această discuție ne explică de ce poetul a renunțat, deși foarte tîrziu, la forma anterioară a acestui vers, care a rezistat pînă în ultima variantă:

„Și mîna friguroasă s-o încălzesc la sîn
Pe inima-mi ținînd-o cînd ție mă închin".

Structura frazei este — prin simplitatea ei — apropriată conținutului de idei și sentimente care se cer exprimate direct și spontan. Limbajul poetic recurge, în asemenea situații, la fraza formată prin j u x t a p u n e r e, oco-

Scanned with OKEN Scanner

lind bineînțeles, pe cît e cu putință, raportul de subordonare bazat pe precizarea stringentă a relațiilor logice — adeseori complicate și rigide — dintre propoziții. Remarcabilă este, din punctul acesta de vedere, strofa a doua, alcătuită din șase propoziții care — așa cum s-a văzut — se suprapun fiecare cîte unui vers, consfințind acordul unităților metrice cu cele sintactice. Raporturile de dependență existente între unele din ele — de pildă cel de finalitate, în care se află propoziția a patra („Cu sărutări aprinse...") față de cea imediat anterioară („Și fața mea în lacrimi...") — sînt cu totul estompate; construirea identică — cu conjunctivul — a tuturor celor șase propoziții dă impresia că ele alcătuiesc, laolaltă, un mănunchi de principale, al căror sens interogativ este marcat — o singură dată, dar foarte puternic — la începutul strofei („Cum oare..."). Nuanța finală a propoziției în discuție, ușor identificabilă în alt context — datorită conjuncției *să* — se subțiază cu totul aici prin angrenarea propoziției într-un ansamblu de principale, ale căror predicate sînt, toate, la modul conjunctiv. Indicele diferențial (*să*) dispărînd sau, mai bine-zis, încetînd de a mai funcționa ca o conjuncție și rămînînd doar un semn al conjunctivului, propoziția respectivă dobîndește, în contextul frazei, toate aparențele unei principale. Trebuie să adaug că pe parcursul strofei, datorită amploarei frazei, sensul i n t e r o g a t i v — cu toată forța interogației inițiale („Cum oare...") — pălește, făcînd loc — în ciuda modului, care rămîne mereu conjunctivul — unei nuanțe o p t a t i v e din ce în ce mai pregnante. Din pricina desfășurării ample a frazei, particulele întrebătoare de la început pierd „controlul" asupra ultimelor propoziții — dovadă inutilitatea și, deci, absența, la sfîrșitul strofei, a semnului de punctuație corespunzător (?), care existase, totuși, pînă la ultima variantă („Pe inimă-mi ținînd-o cînd ție mă închin?").

Apariția, în două rînduri, a conjuncției coordonatoare *și* („*Și* fața mea în lacrimi pe fața ta s-o plec", „*Și* mîna friguroasă s-o încălzesc la sîn") are, de asemenea, un rol stilistic, marcînd învîrtejirea reprezentărilor care nu se mai ierarhizează și nu se mai pot rîndui succesiv, ci năpădesc, aproape concomitent, sensibilitatea poetului.

Subordonarea este, și în restul poeziei, foarte r a r ă și, atunci cînd nu poate fi nicicum ocolită, exprimarea raportului de dependență se face vag, recurgîndu-se la

conjuncții cu funcții multiple, ca, de pildă, în cazul consecutivei „*De* mă găsesc iar singur", introdusă, cum se vede, prin *de*, ca în aspectul popular al limbii. Aceeași conjuncție, cu o valoare sintactică destul de difuză, înlocuiește, în versul 15, o conjuncție sau locuțiune conjuncțională greoaie *(dacă, de vreme ce)*: „un chip aievea nu ești, astfel *de* treci". Alteori însă, exprimarea raportului de dependență este pur și simplu omisă. Iată, de exemplu, ultimele două versuri:

„Zadarnic după umbra ta dulce le întind:
Din valurile vremii nu pot să te cuprind".

Fără îndoială, propoziția a doua m o t i v e a z ă acțiunea din prima, arătînd, cu alte cuvinte, d e c e ea este zadarnică. Exprimată complet, gîndirea ar fi sunat cam așa: Zadarnic le întind, *căci*, oricît le-aș întinde, tot nu pot să te cuprind.

Poetul recurge însă la o formulă sintactică mult mai densă — aceea a juxtapunerii — interpunînd totuși propozițiilor un semn de punctuație mai ferm (:), care să umple, cu o pauză grea de semnificații, golul sintactic creat de absența elementului joncțional.

Cercetarea variantelor se dovedește, și de data aceasta, interesantă și instructivă. Linia sobră a frazei nu a fost obținută de poet dintr-o dată, ci după tot felul de dibuiri și căutări, menite să creeze unități sintactice armonioase și organice. Pentru a realiza o astfel de unitate, perfect articulată lăuntric, poetul renunță, în finalul strofei a doua, la forma anterioară a ultimului vers („Pe inima-mi ținînd-o cînd ție mă închin"), de trei ori distonantă față de celelalte cinci propoziții-versuri ale frazei și ale strofei. Într-adevăr, prezența unei forme gerunziale *(ținînd)*, a unei subordonate temporale *(cînd ție mă închin)* și a modului indicativ *(mă închin)* ar fi împleticit mersul suplu al frazei, ar fi frînt, tocmai în final, linia ei armonioasă și pură.

Un proces analog se efectuează la sfîrșitul poeziei. Pînă la ultima variantă, versul final sunase: „Din valurile vremii, cum fugi, să te cuprind", avînd, prin urmare, o structură sintactică destul de complicată. Linia emoțională a poeziei atingea astfel nivelul său maxim în penultimul vers („Zadarnic după umbra ta dulce le întind"), față de care versul final reprezintă, în forma amintită mai sus, o cădere. A fost

Scanned with OKEN Scanner

deci nevoie ca poetul să refacă versul, limpezindu-i structura lăuntrică prin eliminarea rigorilor subordonării, izolîndu-l printr-o pauză netă marcată și grafic (:) și angrenîndu-l, împreună cu primul vers al poeziei, într-o splendidă antiteză.

De altfel, un procedeu artistic fundamental, identificabil în întregul poem, dar îmbrăcînd forme discrete și subtile, este tocmai c o n t r a s t u l. Aspecte caracteristice ale contrastului se întîlnesc la Eminescu încă din primele perioade ale creației sale. Tipic este, în acest sens, poemul *Epigonii*. Titlurile altor poeme, apărute cam în aceeași epocă sau, în orice caz, la răstimpuri scurte, sînt deosebit de grăitoare: *Venere și Madonă*, *Înger și demon*, *Împărat și proletar* etc.

În poemul *Din valurile vremii*, la limita dintre strofele a doua și a treia, trecerea din zona iluziei în aceea a deznădejdii este marcată cu ajutorul conjuncției adversative *dar*, însoțită imediat de interjecția *vai*, care răstoarnă șubreda înfiripare a speranței și curmă încercarea prelungită de a trăi în ficțiune. Notabil este și vocalismul comun al celor două monosilabe (**a**...**á**), precum și puternica c e z u r ă afectivă care urmează, multiplicînd, prin pauză, ecoul durerii.

Același efect stilistic — de răsturnare a planurilor afective — îl obține poetul, recurgînd la procedee sintactice asemănătoare, în *Despărțire*, unde — după sumbrul tablou al propriei extincții — el creionează, în patru versuri, chipul copilei „în floare, ca luna lui Aprilˮ. Contrastul, deosebit de puternic, este realizat cu ajutorul conjuncției adversative *ci* („*Ci* tu rămîi în floare...ˮ), iar intensitatea lui crește datorită pauzei, marcată vizual prin spațiul alb care izolează cele două tablouri.

În ceea ce privește întrebuințarea m o d u r i l o r, strofele întîi și a treia se opun celei de-a doua. Indicativul, folosit în prima strofă, cedează locul conjunctivului în cea de-a doua, pentru ca să reapară de-a lungul întregii strofe finale. În ambele cazuri indicativul exprimă acțiuni reale — fie că e vorba de o iluzie trăită intens, ca în planul realității (strofa întîi), fie că e vorba de certitudinea amăgirii (strofa a treia). Strofa a doua contrastează însă cu celelalte prin întrebuințarea consecventă a modului conjunctiv, menit să nuanțeze — de-a lungul celor șase propoziții interoga-

Scanned with OKEN Scanner

tiv-exclamative — exprimarea unui conținut emoțional vibrant.

Alternarea modurilor de la o strofă la alta se face în strînsă legătură cu conținutul. Revenirea la indicativ, în strofa a treia, are o semnificație stilistică de prim ordin, accentuînd contrastul menționat mai sus și marcînd, în cele din urmă, întoarcerea lucidă la realitate. Împreună cu exprimarea reliefată a raportului adversativ prin conjuncția *dar*, împreună cu interjecția și pauza care urmează, alternanța modurilor constituie, așadar, în acest moment al poemului, un c u m u l de procedee c o n t r a s t a n t e.

Într-o formă învăluită — dar nu mai puțin pregnantă — contrastul, sub aspectul unui raport adversativ l a t e n t, se stabilește și între primul și ultimul vers al întregului poem. Marea imensă — sugerînd timpul imens — își despică talazurile, dezvăluind imaginea evanescentă a iubitei, pentru ca apoi, după o clipă, să o recufunde, zădărnicind strădaniile de a statornici nălucirea ei firavă.

„Din valurile vremii, iubita mea, răsai
.....
Din valurile vremii nu pot să te cuprind".

Spre deosebire de primele creații, caracteristice prin violența antitezelor, marele poet se mulțumește, de data aceasta, cu s u g e s t i a contrastului, netezind asperități și topind stridențe. Pare că înseși zvîcnirile simțirii sale se alină, la zîmbetul de aur al artei.

Analiza întreprinsă mai sus prilejuiește — între multe altele — două concluzii a căror formulare mi se pare necesară:

— toate mijloacele artistice de care dispune poetul — tehnica versificației, procedeele fonetice de stil — sînt armonios închegate între ele și subordonate, în ansamblu, ideii poetice;

— cristalizarea imaginii eminesciene — urmărită g e n e t i c, de-a lungul straturilor redacționale succesive — arată că poetul, departe de a elabora pur intuitiv, lupta cu îndrîjire pentru a-și supune și armoniza mijloacele de expresie. Nobila lui strădanie întru găsirea cuvîntului „ce exprimă adevărul" răsună prelung și pilduitor în conștiința generațiilor.

Scanned with OKEN Scanner

UN LAITMOTIV EMINESCIAN: MARMURA

Printre motivele dominante ale poeziei lui Eminescu cercetătorul înregistrează, fără îndoială, și pe acela al m a r m u r i i. Cuvîntul se bucură de o frecvență puțin obișnuită în creația eminesciană, dezvoltînd pe cale contextuală, sensuri metaforice și nuanțe semantice dintre cele mai interesante, pe care lucrarea de față își propune să le studieze, punînd în valoare, totodată, implicațiile lor stilistice, adesea foarte sugestive. Fără a fi strict lexicografică, pentru a nu împiedica unele asocieri și considerații marginale, clasificarea și ierarhizarea acestor sensuri și nuanțe mi se pare nimerită, netezind drumul către încheierile necesare.

Termenul apare, mai întîi, cu sensul său propriu, obișnuit, de rocă de natură calcaroasă, cristalină, susceptibilă de a fi cioplită și lustruită, întrebuințată în lucrări de arhitectură și sculptură /cf. și D.L.R.L.C., *s.v.*/. Întîlnim, în repetate rînduri, „scări de *marmură*, „salele de *marmuri*", „Bolte de *marmur*", chipuri de zei dacici „tăiați în *marmur*", „statua de *marmur*", „nimfele de *marmur*" etc. Majoritatea îmbinărilor de mai sus oferă exemple cînd m a r m u r ă funcționează ca atribut indicînd materia. În asemenea situații sintactice poetul recurge însă și la adjectivul neologic *marmóreu* sau chiar la participiul adjectival *mărmurit*, ambele sinonime cu construcția substantivală prepozițională: „*marmóreii* muri", „a Romei eterne picioare *marmórei*", „o cruce *mărmurită*" etc. Nu rareori Eminescu anină marmurii un determinant precizîndu-i culoarea: „colonade-n marmuri *albe*", „scosùri de *albe* marmuri", „arcuri senine de marmură *albă*". Cu sporuri expresive, însușirea de alb este redată, alteori, prin sinonime parțiale: „marmură *senină*", „marmură *clară*", sau chiar printr-un cumul de epitete „marmură *albă și senină* ca zăpada", care — ajutate și de comparație — insistă asupra ideii de s t r ă-

lucire. În *Strigoii* însă, marmura este neagră, epitetul cromatic acordîndu-se astfel cu atmosfera funerară a poemului. Aflăm aici un „dom de marmur *negru*", un „zid de marmur *negru*", „oglinzi de marmuri *negre*".

Frecvența cuvîntului întrebuințat cu acest sens fundamental al său se explică prin interesul purtat de poet arhitecturii și sculpturii. Fastul romantic presupune clădiri somptuoase și îndrăznețe, încremenite în marmură. Grăitoare este, în acest sens, prezența masivă, în lexicul eminescian, a unor termeni tehnici din domeniul celor două arte, folosiți atît în sensurile lor proprii, cît și cu accepții metaforice. *Arc, arcat, arcuit, boltă, coloane, colonade* reprezintă doar o listă selectivă, care ar putea fi lesne îmbogățită. Metafora *„bolți* de frunze" / *Floare albastră, Memento mori* etc./ — realizată mai dens în *O, rămîi* /„Astfel zise lin pădurea, *Bolți* asupră-mi clătinînd"/ — mi se pare, din acest punct de vedere, elocventă. De altfel, în poemul *Memento mori* o veche cetate dacică este convertită prin blestem în codru și atunci detaliile construcției urbane se topesc în arhitectura solemnă a pădurii.

„Codrul — înaintea vrajei — o cetate fu frumoasă.
A ei *arcuri* azi îs ramuri, a ei stîlpi sunt trunchiuri groase
A ei *bolți* streșini de frunze *arcuite*-ntunecat".

Printre termenii tehnici înșirați mai sus trebuie să-și găsească, negreșit, locul și adjectivul *multicolon*, probabil calc după germ. *vielsäulig*, utilizat în episodul Greciei din *Memento mori*, dar și în proza literară, mai precis în *Cezara*, unde poetul descrie „Un cerdac lung, umbrit și *multicolon*[1]".

Interesul lui Eminescu pentru sculptură și pentru materialul ei prim — marmura — nu poate fi pus la îndoială. Chiar în momentele sale de șagă pămînteană — cînd pîndește, în „verdea noapte dumbrăvană", „umbra mlădioasă" a unei nimfe — Jupiter păstrează în înfățișarea sa ceva statuar, rămînînd „cu imobili ochi sub gene". Cultul Greciei antice este la Eminescu, într-o largă măsură, cultul expresiei desăvîrșite, tăiată în marmură.

Unealta sculptorului — dalta — este mereu prezentă în versurile poetului, sugerînd, totodată, munca îndîrjită care stă la baza oricărei împliniri artistice menite să înfrunte vremea. Castelul din basmul *Fata în grădina de aur* este și

[1] Eminescu, *Proză literară*, E.P.L., 1964, p. 73.

el „Făptură grea a meșterelor *dalte*“, căci scriitorul vede — dincolo de strălucirea palatelor și a statuilor — procesul trudnic al creației omenești, tălmăcind în piatră și marmură gîndiri și sentimente. Construcțiile colosale din vechiul Memfis i se învederează ca niște „gîndiri arhitectonici de-o grozavă măreție“, iar podul durat peste Dunăre de meșterii lui Traian i se pare „un gînd de piatră repezit din arc în arc“. Dinamica acestui proces este percepută retrospectiv, după consumarea lui, în repausul faptei împlinite, ca în *Călin*, unde „zidul negru într-un arc a-ncremenit“, sau poate fi refăcută și însoțită cu gîndul, căci, în *Memento mori*, poetul urmărește cu privirea cum „marmura în arcuri se ridică îndrăzneață“.

Pe lîngă sensul său concret-material pe care îl are și în limba comună, m a r m u r ă generează la Eminescu numeroase alte înțelesuri. În primul rînd, prin sinecdocă, cuvîntul denumește obiectele tăiate în acest material. Exemplul cel mai caracteristic îl constituie versul celebru „Venere, *marmură* caldă...“, unde cuvîntul în discuție are sensul de „statuie /de marmură/“. În *Înger și demon* termenul revine de două ori cu sensul de „*cruce* /de marmură/“: „al *marmurei* braț alb“, „Lîngă *marmura* cea albă văd ființa-i aeriană“. Contextul luminează sensul stabilit, căci, puțin mai înainte, poetul vorbise deja despre „o *cruce* mărmurită“, ceea ce îi îngăduie, ulterior, concentrarea expresiei.

Un alt sens stilistico-gramatical al marmurii este acela de a reda, prin comparație, superlativul lui *alb*. Formula *Ca marmura de albă* nu poate să nu rețină, prin frecvența ei în creația eminesciană, atenția cercetătorului. Din numărul mare al textelor capabile să o ilustreze, spicuiesc doar cîteva: „*Ca marmura de albă* cu mîini subțiri și reci“; „și treci așa frumoasă *Ca marmura de albă*“; „Prin gîndurile-mi triste și negre treci frumoasă, *Ca marmura de albă*“; „Cu sfetnici vechi de zile mă-ntîmpinași în cale *Ca marmura de albă*, cu păr de aur moale“. În toate cazurile citate, sintagma subliniată se află în fruntea versurilor, iar topica elementelor lexicale structurate în ea reliefează tocmai cuvîntul marmură care devine, astfel, purtătorul accentului întregii fraze. Aceeași valoare stilistică o poate dobîndi epitetul metaforic *marmoreu*, de pildă în textul de mai jos: „Lui i se descopăr nimfe de-o *marmóree* zăpadă“. Transparența, strălucirea, claritatea — iată buchetul de nuanțe pe care comparația cu marmura, pe lîngă superlativizarea însușirii, îl

Scanned with OKEN Scanner

adaugă epitetului a l b. Nu este, așadar, vorba de o simplă echivalență gramaticală, ci și de un spor estetic, bazat pe un cumul de nuanțe. Menționez, în subsidiar, bogăția de mijloace de care dispune poetul pentru a exprima intensitatea superlativă a culorii albe. Pe lîngă comparația cu marmura, trebuie adăugate acelea cu *zăpada* sau sinonimele sale — *omăt*, *nea*, *neauă*, *ninsoare* — cu *ceara*, *varul* etc. Întîlnim astfel: „brațe de *zăpadă*", „trupul de *zăpadă*", „O dulce întrupare de-*omăt*", „picioare de *omăt*", „albeața ei de *nea*", „al ei piept de *neauă*", „frunți ca *ninsoarea*", „corpuri de *ninsori*". Poetul reține unul sau altul dintre acești termeni, potrivit conținutului pe care vrea să-l exprime. În *Strigoii* de pildă — unde albul, mai precis, albeața feței, semnifică paloarea morții — Eminescu preferă comparația cu ceara sau cu varul: „Dar fața ei frumoasă *ca varul* este albă"; „Un obrăzar de *ceară* părea că poartă el, Atît de albă-i fața". Paloarea durerii, a suferinței este sugerată cu aceleași mijloace într-un cunoscut vers din *Călin*: „S-au făcut *ca ceara* albă fața roșă ca un măr".

Există, în *Împărat și proletar*, două versuri revelatoare în privința polisemiei cuvîntului care ne preocupă și a modului cum se încheagă, pe direcții deosebite, sensurile lui, pornind de la însușiri diferite ale obiectului denumit:

„Ca marmura de albe, ca ea nepăsătoare
Prin aerul cel roșu femei trec cu arme-n brață".

Sînt reunite, în primul dintre aceste versuri, două calități ale marmurii, una concretă — culoarea a l b ă — cealaltă abstractă — i n s e n s i b i l i t a t e a — avînd însă la bază tot atribute concrete, cum ar fi r ă c e a l a, i m o b i l i t a t e a, d u r i t a t e a. Pornind de la această asociere se constituie ecuația *marmură* = „ființă rece, inaccesibilă". Sensul se organizează treptat, fiind precedat de o comparație analitică, în structura căreia apare adjectivul *rece*: „Altele sînt mai frumoase, mult mai mîndre, mai bogate, Dar *ca marmura cea rece* nu au inimă de fel"; „Ah, am crezut o clipă că ești poate o zee, *Ca marmura de rece* că treci pe lîngă oameni". Funcția comparației este, deocamdată, ca și în cazul sensului precedent, aceea de a reda tot ideea de superlativ, de data aceasta al adjectivului *rece*, în înțelesul său figurat. Există însă cazuri mai sugestive, cînd comparația se convertește într-o metaforă de o remarcabilă densitate semantico-stilistică. Titlul unei poezii din

Scanned with OKEN Scanner

tinereţe vădeşte, mai întîi, acest procedeu: „Amorul unei *marmure*". Sensul substantivului *marmură* /„fiinţă nepăsătoare, fără inimă"/ este învederat şi de substituţia sinonimică operată de poet în strofa a patra, unde *marmură* este înlocuit prin *piatră*, iar ideea de iubire este realizată intensiv, prin verbul *adora*: „Căci mie mi-a dat soarta amara mîngîiere *O piatră să ador*". Substituţia la care mă refeream duce simultan la precizarea mai netă a sensului, eliberînd conţinutul cuvîntului de orice aluviune semantică înnobilatoare. Chiar dacă este lipsită de suflet, marmura rămîne s t a t u i e, reînviind în privirea-i „ochiul lumii cei antice". Freamătul simţirii dezlănţuite întunecă însă vederea poetului, destrămînd aureola statuară a frumuseţii, şi atunci — văduvită de nimbul artei — marmura devine, prin substituţie sinonimică şi degradare semantică, p i a t r ă. Despodobit de implicaţiile stilistice, termenul este reluat în finalul *Dalilei*, confirmînd argumentaţia de pînă acum.

„Cînd vezi *piatra ce nu simte nici durerea şi nici mila,*
De ai inimă şi minte, feri în lături — e Dalila".

Elemente suplimentare — comparabile întru totul cu cele subliniate în *Amorul unei marmure* — oferă variantele *Dalilei*. Într-adevăr, un fragment al poemului[1], iniţial izolat de ansamblul său, purta titlul „*Marmură* cu ochii negri...", în cadrul căruia *marmură* avea, bineînţeles, sensul identificat de noi mai sus. Interpretarea este sprijinită şi de epitetul *rece*, care nu întîrzie să intervină în text, ca determinant al substantivelor *suflet* şi *ochi*: „De ce-i *rece* al tău suflet...", „raza ochilor tăi *reci*". În dezvoltarea ulterioară a poemului, Eminescu, prins în vîltoarea sentimentelor, ajunge, iarăşi, să înlocuiască *marmura* prin *piatră*, întărind însă substituţia sinonimică şi cu ajutorul altor termeni:

„*Piatră* tu ne-nsufleţită, o tu inimă de *bronz*"
.....
„Dară vai, tu eşti de *piatră*, ca şi veacul *împietrit*".

Pe linia exemplelor produse mai sus se rînduieşte încă unul, şi mai edificator, aparţinînd poemului postum *Apari să dai lumină*, în care, potrivit frumoaselor cuvinte ale lui

[1] Vezi P e r p e s s i c i u s, II 350.

Perpessicius, „răsună, ca-ntr-o scoică marină, toate furtunile potolite ale zbuciumatei sale iubiri de totdeauna“[1]. Cinci din strofele acestei elegii se încheie cu cîte un vers-refren, în care poetul imploră, ca variațiuni la nivelul celui de-al doilea emistih, îndurarea marmurii:

„O, *marmură*, aibi milă de a mele rugăminți“;
„O, *marmură*, aibi milă de ochii-mi rugători“;
„O, *marmură*, aibi milă de stingerea-mi pe veci“;
„O, *marmură*, aibi milă de sufletul meu trist“;
„O, *marmură*, aibi milă să nu mă mai deștept“.

Unele expresii învecinate versului-refren, cum sînt: „ochii tăi cei *reci*“, „*aspra* nepăsare“ /în variante: „*recea* nepăsare“, apoi „*greaua* nepăsare“/ delimitează mai pregnant, în context, sensul cuvîntului *marmură*, sporindu-i parcă răceala și întețindu-i nesimțirea.

Volumul semantic al sensului delimitat anterior are însă contururile difuze, contaminîndu-se cu alte nuanțe secundare, care — în anumite condiții contextuale — pot să se impună. Înregistrăm astfel un sens nou al marmurii, greu de cuprins într-o definiție netă, dar pregătit, într-o anumită măsură, de cele studiate anterior. Marmura ajunge acum simbol al frumuseții impecabile, statuare, iar epitetul *de marmură* /*de marmur*, *de marmor*/ va fi aninat de poet unor substantive ca *brațe*, *umeri*, *sîn*, *cap*, cum se poate constata din însăilarea textelor care urmează: „Sînul tău de *marmor* lași pradă gurii mele“, „Pe umerii *de marmur* aripe se desfac“, „acea frumoasă zee Cu capul ei *de marmur*“ etc. Una și aceeași expresie poate degaja, de la un caz la altul, nuanțe semantice secundare diferite, în funcție de contextul în care este angrenată. Astfel, îmbinarea „*brațele de marmur*“ e prezentă în postuma *Apari să dai lumină* și în elegia *Din valurile vremii*, după cum urmează:

„Pustiul și urîtul de-a pururi mă cuprind,
Doar *brațele*-ți *de marmur* în visul meu se-ntind“
/*Apari să dai lumină*/“;
„Din valurile vremii, iubita mea, răsai,
Cu *brațele de marmur*...“ /*Din valurile vremii*/

În primul dintre aceste două texte evocarea „brațelor de *marmur*“ ale iubitei despresoară ceața urîtului și a pustiului iradiind lumină. Ideea de frumusețe desăvîr-

[1] *Idem*, V 489.

șită se însoțește aici cu aceea de strălucire /cf.: „răsai nainte-mi *ca marmura de clară*"/. În al doilea text însă, nuanța secundară este aceea de încremenire, de răceală, căci apariția iubitei este doar a unei umbre, pe care poetul zadarnic încearcă să 'o cuprindă. Sensul de frumusețe lapidară triumfă și de data aceasta, dar în strînsă asociere cu acela secundar, de răceală a morții, sugerată de senzația unui trecut enorm. „*Marmóreele* brațe" ale lui Hiperion, deopotrivă cu „negrul giulgi", din care „se desfășor" și cu paloarea feței, sînt — și ele — atribute ale morții.

Sensul precizat mai sus — de „frumusețe statuară" — este identificabil nu numai în poezia — îndeobște cunoscută — ci și în proza artistică eminesciană. De cîte ori vrea să sugereze obsesia formelor perfecte, ideale, poetul solicită motivul predilect al marmurii. Metafora este uneori totală, de pildă: „splendidul ei bust de *marmură* rămînea drept și mîndru"[1], sau mijlocită de verbul *părea*, exprimînd și el, prin frecvența lui, fantazarea niciodată istovită a poetului: „Un cap frumos pe niște umeri largi și albi, pe un bust ce *părea lucrat în marmură*"[2]. Detalii cromatice subtile subliniază, în asemenea cazuri, urzeala moale a visului: „Cînd ajunse în dumbravă, umbra mirositoare a arborilor nalți arunca un reflect albastru asupra pieliței ei, încît *părea o statuă de marmură*, în lumina viorie"[3].

Poetul întîmpină ivirea marmurii cu un sentiment de venerație, „ca *răsărirea* stelei în tăcere". Ceva din această simțire transpare în sensul înnoit al verbului *răsări*, care se însoțește de multe ori cu motivul marmurii, lăsînd cîmp deschis asocierilor și zămislind imagini suave: „Din încreținea lungii rochii *Răsai ca marmura* în loc"; „*răsai* nainte-mi *ca marmura* de clară"; „*Ca marmura* de albă cu fața ta *răsai*". Expresiv prin el însuși și folosit cu precădere de poet — atît în sensul propriu, cît, mai cu seamă, în acela figurat /„*Răsai* din umbra vremilor încoace"/ — verbul își sporește, în asociere cu motivul marmurii, conținutul emoțional, redînd vibrația și încîntarea cu care ochiul

---

[1] *P.L.*, p. 287.
[2] *Ibidem*, p. 84.
[3] *Ibidem*, p. 102.

Scanned with OKEN Scanner

lui Eminescu descoperă, de fiecare dată, întruchiparea frumuseții.

Pornind de la acest ultim sens și depășindu-l, marmura devine la Eminescu simbol al frumuseții nepieritoare. Chipul „tăiat de daltă", adorat de-a pururi, biruie „vremea trecătoare", iar marmura dobîndește epitetul firesc, menit să veșnicească numele dăltuitorului:

„Și să-mi răsari din marea de suferinți înaltă
Ca marmura *eternă* ieșită de sub daltă".

Dar textul cel mai greu de implicații în această privință aparține poemului postum *Memento mori*:

„Orbul sculptor în chilie pipăie marmura clară,
Dalta-i tremură... înmoaie cu gîndirea-i temerară
Piatra rece... Neted iese de sub mîna-i un întreg
Ce la lume își arată palida-i eterna fire,
Stabilă-n a ei mișcare, mută-n cruda ei simțire —
O durere-ncremenită printre secolii ce trec".

Lucrarea sculptorului orb are atributele veșniciei: netezimea, stabilitatea, încremenirea dincolo de „secolii ce trec", țin toate de firea ei eternă. Faptul că, în mînă, „Dalta-i tremură" semnifică răspunderea artistului, iar faptul că este orb exprimă — pe lîngă implicațiile desprinse cu atîta finețe de acad. Tudor Vianu[1] — tenacitatea și pasiunea lui față de artă, căci, și în aceste condiții neobișnuite, el reușește să „înmoaie cu gîndirea-i temerară Piatra rece". Durerea sculptorului orb, care nu-și poate muia privirea în strălucirea marmurii dăltuite de propriile-i mîini, încremenește astfel în piatră, dincolo de existența fizică a artistului.

Apartenența acestui text la așa-numitul episod al Greciei — unul dintre cele mai interesante ale întregului poem — nu este cîtuși de puțin întîmplătoare. Cultura clasică a exercitat asupra lui Eminescu o atracție irezistibilă. Poetul a tradus din Homer, Horațiu și alții, iar reminiscențele literaturilor greacă și latină au făcut obiectul a numeroase studii. Aspirația lui către echilibru și armonie, mărturisită răspicat în atîtea rînduri — se mulcomea în receptarea

[1] Vezi *Imaginea Greciei antice, în „Memento mori" de Eminescu* în volumul *Studii de literatură universală și comparată*, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 582.

Scanned with OKEN Scanner

capodoperelor artistice ale antichității, printre care cele aparținînd artelor plastice jucau, fără îndoială, un rol de seamă. Marmura care bîntuie visările poetului este aceea din insulele scăldate în lumină ale Eladei, căci insula Paros, renumită prin carierele ei, este amintită expres de Eminescu în *Cezara*: „acea frumoasă și ostenită față de *marmură de Paros*"[1], iar altă dată în *Scrisoarea IV*: „De la creștet la picioare s-o admiri și s-o desmierzi Ca pe-o *marmură de Paros*". Idealul frumuseții statuare este, prin urmare, acela al clasicismului elen, iar precizările poetului nu întîrzie să confirme această ipoteză: „Începuse a însera și ea iar se lăsă amorului ei cu marea, iar surîdea în fața valurilor cu acea intensivă și dulce voluptate, își golise gîtul ei de ninsoare, își despletise părul, pe umerii rotunzi... pînă rămase goală *ca o statuă antică*, avînd înaintea acesteia din urmă avantagiul vieții"[2]. Eminescu cunoaște bine sculptura clasică, iar pe marii ei maeștri, care îi erau familiari, îi așază pe treapta cea mai înaltă a prețuirii sale, alături de doi titani ai poeziei, Homer și Shakespeare. Expresia acestei prețuiri o aflăm într-un pasaj din articolul *Bătrînii și tinerii*, apărut în „Timpul" din 14 decembrie 1877: „Citim azi cu plăcere versurile bătrînului Omer, cu care petreceau odată neamurile de ciobani din Grecia, și imnurile din *Rig-Veda*, pe care păstorii Indiei le îndreptau luminii și puterilor naturii, pentru a le lăuda și a cere de la dînsele iarbă și turme de vite. Tot așa privim cu plăcere plăsmuirile lui Shakespeare, și ne bucurăm de frumusețea lor atîta, ba poate mai mult decît contemporanii lui, și tot astfel privim statuile lui Fidias și Praxiteles, icoanele lui Rafael, și ascultăm muzica lui Palestrina. Tot astfel ne bucură portretul pe care-l face Grigore Ureche Vornicul lui Ștefan Voevod cel Mare, încît simțim și azi plăcere citind ce vrednic și cu vîrtute romîn a fost măria sa"[3].

Am socotit că merită să citez un fragment mai întins din acest articol, pentru că cuprinderea lui Fidias și Praxiteles într-un catalog cu nume — pentru Eminescu — atît de

---

[1] *P.L.*, p. 92.
[2] *Ibidem*, p. 100.
[3] M. Eminescu, *Opera poetică*, ediție îngrijită de I. Crețu vol. I, p. 135—136.

Scanned with OKEN Scanner

sonore este de la sine elocventă în legătură cu înalta prețuire pe care poetul o acordă celor doi maeștri.

Să nu uităm că el a tradus din Homer, a închinat lui Shakespeare o poezie /*Cărțile*/, în care îl numește „Prieten blînd al sufletului meu", a evocat cu strălucire opera lui Rafael în *Venere și Madonă*, iar Ureche reprezintă aici „mîna cea veche a-nvățaților mireni", amintită cu o simțire pioasă în *Epigonii*. Poetul își mărturisește, nu o dată, direct, interesul pentru „ochiul lumii cei antice" /*Scrisoarea V*/, „ochiul Greciei antice", „brațul sculptorului grec" /*O-nțelepciune, ai aripi de ceară*/, descrie „nimfele de marmur Făpturi cerești unor măestre dalte" /*Rime alegorice*/ și insistă — în *Scrisoarea V* — asupra obiceiului, practicat, potrivit unei tradiții, în antichitatea joasă, de a sacrifica modelele omenești ale statuilor divine:

„Ea nu știe c-acel demon vrea să aibă de model
Marmura-i cu ochii negri și cu chip de porumbel
Și că nu-i cere drept jertfă pe-un altar înalt să moară,
Precum în vechimea sfîntă se junghiau odinioară
Virginile ce stătură sculptorilor de modele,
Cînd tăiau în marmor chipul unei zîne după ele".

Însuși textul — mai înainte citat — din *Memento mori*, descriind lucrarea meșterului orb, pus în paralelă cu un altul, din *Geniu pustiu*, unde poetul revine asupra sculptorului lipsit de vedere, dînd acestui motiv o explicație sui-generis, lasă să învie ecouri stinse dintr-o veche legendă grecească: „Sînii lui Poesis — zice Eminescu — păreau sculptați într-o marmură de argint de mîna unui sculptor orb, căci, văzînd, n-ar fi putut decît să sfarme de gelozie opera sa" /*P.L.*, p. 137/. Pot fi identificate aici reminiscențe discrete din legenda lui Pigmalion, sculptorul grec îndrăgostit de statuia pe care el însuși o dăltuise. Asocierea devine și mai frapantă dacă aducem în cîmpul discuției un fapt mai puțin cunoscut, și anume că una dintre numeroasele variante ale elegiei postume *Apari să dai lumină* — despre care s-a mai amintit în cursul acestei expuneri — se intitulează în mod elocvent chiar *Pigmalion*, titlu în stare să situeze într-o nouă lumină versul litanic „O, marmură, aibi milă..." Infuzia faptelor de cultură se realizează, de altfel, la Emi-

Scanned with OKEN Scanner

nescu printr-un lent proces de osmoză care asimilează și topește motivele și reminiscențele livrești în țesătura cea mai adîncă a construcției poetice. O asemenea reminiscență poate fi, destul de greu, surprinsă în primele versuri ale poemului *Din valurile vremii*:

„Din valurile vremii, iubita mea răsai
Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălai".

Imaginea iubitei răsărind, „cu brațele de marmur", din valuri — fie ele și ale vremii — captează, în structura ei latentă, o briză din mitul Venerei Anadyomene, adică al zeiței închegate din horbota de spumă a mării. Interpretarea — care, cel puțin la prima vedere, ar putea să pară riscată — devine mai plauzibilă în lumina unui text din *Scrisoarea V*, unde poetul denumește expres această ipostază a Afroditei, făcînd din ea un adevărat simbol al frumuseții:

„Și, înveninat de-o dulce și fermecătoare jale,
Ai vedea în ea crăiasa lumii gîndurilor tale,
Așa că, închipuindu-ți lăcrămoasele ei gene
Ți-ar părea mai mîndră decît Venus Anadyomene".

Această însușire a lui Eminescu — de a feri de o lumină prea tare datele brute ale culturii, adăpostindu-le, uneori, la rădăcinile înseși ale imaginii poetice și lăsînd astfel o zonă largă asocierilor pe care cititorul este poftit să o umple din zestrea minții și a sensibilității sale — constituie una dintre trăsăturile cele mai remarcabile ale artei eminesciene și face în așa fel încît comentariul poeziei sale să nu istovească niciodată.

Sensurilor discutate pînă acum li se mai adaugă unul, simbolic. Marmura reprezintă, în ochii lui Eminescu, materialul brut, i n f o r m, care așteaptă să fie supus și înmlădiat, devenind astfel f o r m ă, capabilă să întruchipeze, în tipare durabile și limpezi, lumea de gînduri a artistului. De aceea poetul evocă „setea cea eternă" care leagă „Lumina de-ntuneric și marmura de daltă" /*Nu mă înțelegi*/. Depășind aria oarecum restrînsă a sculpturii, cuvîntul reușește să redea, cu o remarcabilă forță generalizatoare, mirajul perfecțiunii, aspirația — trează și tragică — a poetului către

Scanned with OKEN Scanner

expresia definitivă. Motivul marmurii atinge astfel, prin implicațiile sale, problema atît de complexă a zămislirii operei de artă. Acesta pare să fie și unul din tîlcurile memorabilei strofe din *Memento mori*, în care sculptorul „pipăie marmura clară" și, cu toate că este orb, iar dalta îi tremură, reușește, cu prețul unor îndîrjite strădanii, să o înduplece și să o însuflețească. În urma transferului semantic necesar, marmura semnifică însuși materialul — care așteaptă să fie artistic valorificat — al limbii, cuvîntul menit să exprime adevărul. În subsidiar se sugerează, prin aceasta, încă o idee prețioasă — aceea că la baza tuturor împlinirilor dăinuitoare stă, în artă, aidoma ca în orice alte sectoare ale activității umane, pravila aspră a muncii. Slujitor împătimit — cu toată ființa sa — al artei, poetul este urmărit de conștiința imperfecției sale, pe care o exteriorizează prin simboluri mereu înnoite, aparținînd sculpturii sau muzicii, ca în *Scrisoarea V*, unde aluzia la maestrul german este străvezie. Motivul cunoscut — al sculptorului — revine și de data aceasta, într-o ipostază și mai dureroasă, căci meșterului îi lipsesc acum înseși brațele: dornic să izvodească tipare vrednice de a cuprinde bogăția simțirii sale, artistul „se zbate ca un sculptor fără brațe" și „geme"

„Ca un maistru ce-asurzește în momentele supreme,
Pîn-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere
Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere".

Discrepanța dintre veleitățile artistului și plăsmuirile sale este cu strălucire redată — cu ajutorul aceluiași motiv din domeniul sculpturii — într-o variantă a postumei *O-nțelepciune ai aripi de ceară*, al cărei text se rînduiește firesc pe făgașul argumentației noastre:

„În van la cîmp de iarnă cer o floare,
În van din negrul cer dorești o stea
Și tot ce faci nu-ți iese-ntreg. *Sfărmată*
Sub daltă cade marmura curată".

Orbit de strălucirea perenă a modelelor, poetul exprimă, în postuma *În van căta-veți*, sentimente asemănătoare

Scanned with OKEN Scanner

MFN 968

celor din *Epigonii*, dar, de data aceasta, cu metafora marmurii:

„Să-nvie pînza Rafael astăzi nu-i,
Nu-nvie dalta-n mîinile cele noi
Moartă rămîne
Marmura grea sub ochiul mort".

Și totuși... *marmura grea* poate să învie. Un fragment dintr-o variantă a poemului *Apari să dai lumină*, pe care Perpessicius o consideră aruncată „în goana creionului"[1], mi se pare revelator. Răceala marmurii poate fi tămăduită la dogoarea iubirii. Eminescu expune aici ideea — atît de prețioasă și de o etică profesională atît de înaltă — că opere mari și durabile sînt numai acelea zămislite în lumina iubirii față de îndeletnicirea și subiectul tău. Artistul trebuie să fie îndrăgostit de munca sa, pentru ca lucrarea minții sau a mîinilor sale să poarte insignele vieții, depășind, prin aceasta, hotarele înguste ale clipei. Textul, foarte puțin cunoscut, este de o simplitate solemnă și sună învăluitor și grav, ca o profesiune de credință:

„Cred în marmură, în dulcea-i și eterna-i curăție,
Cred că sub suflarea caldă a iubirii va să-nvie
Desmierdată de privirea-mi pătimaș mistuitoare
Crez în marmură..."

*

Material de construcție al unor străvechi și nobile arte —ilustrate încă din antichitatea cea mai joasă — eternizînd măreția gîndirii și gingășia sensibilității omenești, simbol al candorii, al strălucirii, al frumuseții statuare și nepieritoare, iar apoi al aspirației către expresia definitivă, dar și al trudei patetice întru aflarea ei — marmura reprezintă unul dintre cele mai interesante laitmotive eminesciene, a cărui incontestabilă originalitate merita cu prisosință să fie pusă în valoare. Fără îndoială că termenul —

[1] Vezi Perpessicius, 510.

Scanned with OKEN Scanner

datorită pletorei de sensuri figurate pe care le comportă — revine în opera multora dintre marii lirici ai lumii. Nici unul n-a trăit însă, într-o egală măsură cu Eminescu, obsesia marmurii ca ideal al desăvîrșirii artistice, ca simbol al unei arte întemeiate pe echilibru și armonie.

Istovită de cîtă frumusețe rupsese pietrei, dalta a căzut, prea de timpuriu, din mîna meșterului. Opera — tăiată în marmură — strălucește — în lumină statornică — deasupra vremii.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvînt înainte 7

PARTEA ÎNTÎI

LIMBA ŞI STILUL POEZIILOR DIN TINEREŢE ALE LUI MIHAIL EMINESCU 11

Lexicul 12
- Neologismele 14
- Formarea cuvintelor 31
- Derivarea semantică 39
- Sinonimia 41
- Sinonimia în variante 46

Structura gramaticală 53
- Morfologia numelui 54
- Morfologia verbului 61
- Schimbarea clasei morfologice 66
- Sintaxa poetică 70
- Topica 75
- Repetiţia 80

Stilul 86
- Epitetul 86
- Comparaţia 100
- Diminutivele 106
- Antiteza 108
- Imaginea 110
- Numele proprii 113

Versificaţia 116
- Dublete accentuale 116
- Licenţe prosodice 124
- Aliteraţii 126
- Armonizarea vocalelor sub ictus 128

Concluzii generale 131

PARTEA A DOUA

VALORI STILISTICE ALE ÎNTREBUINŢĂRII TIMPURILOR ÎN POEZIA LUI M. EMINESCU 137

CONVERGENŢA PROCEDEELOR ARTISTICE ÎN POEMUL EMINESCIAN „DIN VALURILE VREMII“ 153

UN LAITMOTIV EMINESCIAN: MARMURA 174

Scanned with OKEN Scanner

Redactor resp. de carte : TATIANA CONSTANTINESCU
Tehnoredactor : ANA SABĂU

Dat la cules 30.01.1965. Bun de tipar 20.05.1965. Tiraj 10 000 + 125 ex. Hîrtie scris II A 63 g/m². Format 54×84/16. Coli editoriale 10,43. Coli de tipar 12,00. A. 20 069. Indici de clasificare zecimală : pentru bibliotecile mari 8.08, pentru bibliotecile mici 8.08.

Tiparul executat sub comanda nr. 50 123 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piața Scînteii nr. 1, București — R.P.R.

5

Scanned with OKEN Scanner